دریافت

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

دریافت

شمارہ - پانچ

(ISSN # 1814-2885)

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

numl_urdu@yahoo.com

مجلسِ مشاورت:

مجلّہ	~~~~~~~~~	دریافت (ISSN # 1814-2885)
اشاعت	~~~~~~~~~	سالانہ
شمارہ	~~~~~~~~~	پانچ - اگست دو ہزار چھ
سرورق	~~~~~~~~~	عابد سیال
ناشر	~~~~~~~~~	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، H-9، اسلام آباد۔
پریس	~~~~~~~~~	نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد۔
قیمت	~~~~~~~~~	تین سو روپے
ای میل شعبہ اردو	~~~~~~~~~	**numl_urdu@yahoo.com**

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

ترتیب

□

اداریہ

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو مسلم فکر و ثقافت کی زبان ہے اور مسلم تشخص کا اس سے گہرا تعلق ہے۔ سرسید نے، جو ابتدا میں ہندو مسلم اتحاد کے زبردست حامی تھے، اردو زبان ہی کی بنیاد پر پہلی بار دو قومی نظریے کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ دربار کے عروج کے زمانہ میں فارسی اشرافیہ کی زبان ضرور تھی لیکن بازاروں اور گلیوں میں عام لوگ اردو ہی بولتے تھے۔ اس وقت ہندی ابھی باقاعدہ زبان نہیں بنی تھی۔ انگریزوں نے ہندو مسلم تضاد سے فائدہ اٹھایا اور ہندی کو ایک باقاعدہ زبان بنانے میں اہم کردار ادا کیا اور ان کے منصوبے کے مطابق بالآخر دوسری بہت سی وجوہات کے علاوہ زبان بھی دونوں قوموں کی علیحدگی کا سبب بنی۔

اردو ادب خصوصاً شاعری نے شمالی ہند میں زوال کے عہد میں پرورش پائی لیکن ہمارے شاعروں نے کہیں ہجو، کہیں شہر آشوب اور کہیں غزل کے ذریعے قومی زوال اور اس پر اپنی تشویش کا اظہار اردو زبان ہی کے ذریعے کیا۔ فورٹ ولیم کالج کی سیاسی مصلحتوں نے سادہ بیانی کا آغاز ضرور کیا لیکن اردو نثر کو نیا آہنگ بخشنے میں غالبؔ ہی تھے جنہوں نے سرسید کو مشورہ دیا تھا کہ سادہ زبان لکھیں اور مردہ موضوعات کے بجائے اس طوفان پر نظر رکھیں جو اس وقت کلکتہ کی شاہراہوں پر جنم لے رہا تھا اور بقول غالبؔ جو آنے والے دنوں میں پورے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لے گا۔

غالبؔ اپنے عہد ہی کا نیا شعور نہیں تھا بلکہ ان کی نظر آنے والے زمانوں پر بھی تھی۔ غالبؔ کی فکر سے جس نسل نے جنم لیا وہ سرسید، حالیؔ، شبلیؔ اور اکبر سے ہوتی ہوئی اقبالؔ کی صورت میں ایک مبسوط اسلامی فکر میں ڈھلی اور اس کا اظہار اردو زبان ہی میں ہوا۔

تحریک پاکستان کے دوران بھی اردو کی فکری و ثقافتی اہمیت نہ صرف برقرار رہی بلکہ ہندوؤں نے اسے مسلمانوں کی زبان قرار دیا۔ اردو رسم الخط نے اس نقطۂ نظر کو اور تقویت دی لیکن المیہ یہ ہے کہ پاکستان بننے کے بعد اردو کو قومی زبان تو ضرور قرار دیا گیا لیکن کسی بھی سرکاری سطح پر اس کی پذیرائی نہیں ہوئی۔ ہمارا حکمران طبقہ انگریزی سے اپنی وابستگی پر نہ صرف فخر کرتا ہے بلکہ اسے اشرافیہ کی زبان سمجھتا ہے۔ آج دنیا میں چھوٹے سے چھوٹے ملک کا سربراہ بھی جب کوئی تقریر، پریس کانفرنس یا کسی دوسرے ملک میں جا کر بات کرتا ہے تو اپنی زبان میں کرتا ہے۔ چواین لائی سے کسی نے پوچھا تھا کہ آپ کانونٹ کے پڑھے ہوئے ہیں اور عمدہ انگریزی بولتے ہیں تو پھر آپ غیر ممالک میں انگریزی میں بات کیوں نہیں کرتے تو انہوں نے جواب دیا تھا کہ ''چین گونگا نہیں''۔

کیا ہم گونگے ہیں، یا یہ احساسِ کمتری ہے کہ ہمارا بالائی اور حکمران طبقہ اپنی زبان بولنے سے شرماتا ہے۔ اس سے اختلاف نہیں کہ انگریزی آج پوری دنیا میں رابطے کی سب سے مؤثر زبان ہے اور اس میں جدید علم کا ایک خزانہ موجود ہے لیکن کیا پورا یورپ، روس، چین اور جاپان ان نئے علوم سے محروم ہیں۔ ان ممالک میں ذریعہ تعلیم بھی ان کی اپنی زبانیں ہیں۔ سرکاری طور پر دارالتراجم موجود ہیں، جہاں ہر کتاب کا دنوں میں اپنی زبان میں ترجمہ ہو جاتا ہے۔ اس لیے یہ مفروضہ غلط ہے کہ جدید تعلیم اور ٹیکنالوجی کے لیے انگریزی ضروری ہے۔

اردو سے ہماری بے اعتنائی قومی بے حسی کے زمرے میں آتی ہے۔ جب تک ہم اپنی زبان کے بارے میں معذرت خواہانہ رویہ ترک نہیں کریں گے، ہماری قومی بنیادیں مضبوط نہیں ہوں گی۔ یہاں ایک دانشور کا یہ قول دہرانے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ انگریزی میں سائنس پڑھ کر ہم سائنس تو پڑھ لیں گے لیکن سائنسدان کبھی پیدا نہیں کر سکیں گے۔ پاکستان میں اردو کے سرکاری زبان نہ بننے کی وجہ نہ سیاسی ہے نہ علاقائی بلکہ صرف اور

صرف طبقاتی ہے کہ سروسز کے امتحانات اردو میں ہونے کی صورت میں درمیانہ طبقہ اوپر آ جائے گا۔

O

''دریافت'' کا پانچواں شمارہ پیش خدمت ہے۔ اس شمارے کا معیار اور حسن اس کے لکھنے والے ہیں، ہم ان سب کے ممنون ہیں۔ اس شمارے سے ہائر ایجوکیشن کمیشن کی ہدایات کے مطابق ہر مضمون کے شروع میں انگریزی Abstract بھی شامل ہے۔ محترم مقالہ نگاروں سے درخواست ہے کہ آئندہ مقالہ بھجواتے ہوئے اس کا انگریزی Abstract بھی بھیجیں۔

بریگیڈیر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ڈاکٹر جمیل جالبی

بہادر شاہ ظفر: ایک تحقیدی مطالعہ

''خلقت خدا کی، ملک بادشاہ کا، حکم کمپنی بہادر کا۔'' یہ وہ حقیقی صورت حال تھی جو شاہ عالم کے زمانے سے شروع ہوئی، ان کے بیٹے اکبر شاہ ثانی اور پوتے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہی اور پھر، ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم کے بعد، اس طرح ختم ہوئی کہ نام کا بادشاہ قیدی بنا کر رنگون بھیج دیا گیا، جہاں چند سال بعد بے کسی کی حالت میں وہ اللہ کو پیارا ہوگیا۔ جب تک یہ تینوں بادشاہ باری باری سے قلعہ معلیٰ میں مقیم تھے اپنی عظمت رفتہ کے احساس کے ساتھ زندہ تھے۔ انگریزوں کی مسلسل یہ کوشش تھی کہ انہیں قلعہ سے نکال کر نام کی بادشاہی کو بھی ختم کر دیا جائے تاکہ ہندوستان کے اقتدار کلی پر پوری طرح قابض ہوسکیں۔ ان تینوں بادشاہوں کو کمپنی بہادر سے وظیفہ ملتا تھا جس سے وہ اپنے ٹبر کا مشکل سے پیٹ پالتے اور ان روایتوں اور رسوم و رواج کو نبھاتے تھے جو ان کی عظمت رفتہ کی نشانیاں تھیں۔ بہادر شاہ ظفر کے ہاں نہ صرف کارخانہ جات شاہی قائم تھے بلکہ ماہی مراتب، کتب خانہ، نذر نثار، فراش خانہ، سیاہ پلٹن، رسالہ سواران وغیرہ کے ساتھ معززین دربار معلیٰ مثلاً وزراء، استاد، علماء، حکماء، عرض بیگی، کاملین پرفن وغیرہ بھی، تنخواہوں کے ساتھ مختلف منصبوں پر متعین تھے۔(۱) جو انھیں بادشاہ ہونے کا احساس دلاتے رہتے تھے۔ دربار شاہی کے ادب آداب اسی طرح باقی و جاری تھے اور اسی لیے جب لارڈ ایلن برا ملاقات کے لیے بہادر شاہ ظفر کے دربار میں آئے تو انہیں کرسی پیش نہیں کی گئی کہ ایسا کرنا دربار شاہی کے دستور کے منافی تھا۔ اس پر لارڈ ایلن برا ناراض ہوگیا اور بادشاہ کو اس تخت شاہی پر، جو بہادر شاہ ظفر نے بنوایا تھا اور جس کا نام تخت ہما رکھا گیا تھا، بیٹھنے کی ممانعت

کر دی ۔(۲) اس سے پہلے بھی ، نام کے وظیفہ خوار بادشاہ اکبر شاہ ثانی نے ۱۸۱۴ء میں حکومت ہند سے مطالبہ کیا تھا کہ ان کا مرتبہ گورنر جنرل سے زیادہ ہونا چاہیے۔اس سے وہ تضاد نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے جو حقیقی صورت حال اور نفسیاتی صورت حال کے درمیان موجود تھا۔ اب وظیفہ خوار بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ اس کا سارا وقت ان تہذیبی سرگرمیوں اور رسوم و رواج میں صرف ہوتا تھا جو پابندی کے ساتھ قلعہ معلیٰ میں ادا کی جاتی تھیں۔ قلعہ معلیٰ ان ساری تہذیبی و روایتی سرگرمیوں کا مرکز تھا۔ ان ساری سرگرمیوں میں شاعری کو اولیت حاصل تھی۔ پہلے حقیقی بادشاہوں کو ملکی امور کے انتظام سے اتنی فرصت کہاں ملتی تھی کہ وہ خود شاعری کریں البتہ سارے فنون لطیفہ کے وہ سرپرست اعلیٰ ضرور تھے۔ ادھر وظیفہ خوار بادشاہوں کے پاس فرصت ہی فرصت تھی اسی لیے وہ خود بھی ان فنون لطیفہ میں حصہ لیتے اور سرپرستی بھی کرتے تھے۔ شاہ عالم ثانی آفتاب شاعر بھی تھی اور خطاط و نثر نگار بھی۔ اکبر شاہ ثانی بھی شاعر تھے اور شعاع تخلص کرتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر پُرگو شاعر بھی تھے اور خطاط و نثر نگار بھی۔ فنون و ہنر کی سرپرستی کی وجہ سے اہل کمال براہ راست یا بالواسطہ بادشاہ سے وابستہ تھے۔اسی لیے لاکھ سوا لاکھ روپیہ کا وظیفہ کم پڑتا تھا اور اکثر بادشاہ کو نجی جائیداد یا جواہرات گروی رکھ کر اپنا خرچ چلانا پڑتا تھا۔

بہادر شاہ ظفر، جن کا نام ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ تھا اور جو اکبر شاہ ثانی کی زندہ اولادوں میں سب سے بڑے بیٹے تھے، ہندو بیوی لال بائی کے بطن سے ۲۸ شعبان ۱۱۸۹ھ/۱۴ اکتوبر ۱۷۷۵ء بروز شنبہ غروب آفتاب کے وقت پیدا ہوئے۔ ''ابوظفر'' ان کا تاریخی نام تھا۔اردو زبان میں ظفر اور بھاکا اور دوسری زبانوں کی شاعری میں'' شوق رنگ'' تخلص کرتے تھے ۔ لال قلعہ ہی میں ان کی تعلیم ہوئی اور یہیں فارسی،عربی زبانوں کو حاصل کیا اور اسی کے ساتھ دوسرے علوم وفنون کا بھی اکتساب کیا۔ اپنے دادا شاہ عالم ثانی کی صحبت میں رہ کر شاعری و خطاطی کا شوق پیدا ہوا اور ظفر نے

مختلف خطوں بالخصوص نسخ اور طغریٰ میں کمال حاصل کیا۔ اکبر شاہ ثانی کی تخت نشینی (۱۲۲۱ھ) کے ساتھ وہ ولی عہد کے منصب پر فائز ہوئے لیکن کچھ عرصے بعد اکبر شاہ ثانی (والد) ان سے ناراض ہو گئے اور مرزا جہانگیر (بھائی) کو ولی عہد بنانے کے لیے انگریز حکام کو لکھا لیکن کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔ ۱۸۲۱ء میں جب شہزادہ جہانگیر کا انتقال ہوا تو اکبر شاہ ثانی نے مرزا سلیم کا نام تجویز کیا لیکن گورنر جنرل نے اس نام سے بھی اتفاق نہیں کیا اور بہادر شاہ ظفر بدستور ولی عہد رہے۔ باپ کی ناراضی کے باعث ظفر کا یہ دور بہت سخت گزرا۔ ۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء میں اکبر شاہ ثانی وفات پا گئے اور بہادر شاہ ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ غازی کے خطاب کے ساتھ تخت نشین ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۶۲ سال تھی۔ بہت سے شعرا نے تاریخ جلوس کہیں۔ امام بخش صہبائی نے اپنے قطعہ تاریخ میں اس مصرع ''آمد بلب خسرو چراغ دہلی'' کی ترکیب ''چراغ دہلی'' سے سال جلوس ۱۲۵۳ھ نکالا۔ ظفر کا دربار بھی اسی طرح لگتا تھا جس طرح آزاد بادشاہوں کا لگتا تھا۔ ادب آداب کے بھی وہی طریقے رائج تھے۔ اسی طرح مقدمات پیش ہوتے اور ان پر بادشاہ فیصلہ دیتے۔ واضح رہے کہ یہ سب مقدمات قلعہ معلیٰ کی چار دیواری کے اندر ہونے والے معاملات سے متعلق ہوتے تھے۔ دیوان خاص کا رکھ رکھاؤ بھی قدیم بادشاہوں کی روایت کے مطابق تھا۔ ان تمام رسوم و آداب اور قلعہ کی سرگرمیوں کی داستان منشی فیض الدین نے ''بزم آخر'' میں سنائی ہے۔(۳)

جب بادشاہ کے اخراجات اور بڑھ گئے تو انھوں نے وظیفہ بڑھانے کا مطالبہ کیا۔ انگریز تو موقع کی تاک میں تھے۔ انہوں نے اس مطالبے کے جواب میں چند شرائط بادشاہ کے سامنے پیش کیں جن کی تفصیل اسلم پرویز نے سرطامس مٹکاف کی ڈائری سے اخذ کر کے اپنی تصنیف میں درج کی ہیں۔(۴) ان میں سے ایک یہ تھی کہ حضور والا کے شاہزادوں اور بیگمات کے اور تمام تیموری خاندان کے جس قدر دیہات، جاگیریں، باغ،

کنویں اور مکانات وغیرہ ہیں سب انگریزوں کے حوالے کر دیئے جائیں اور ان کے نقشے انگریزی حکومت کو بھیجے جائیں۔ یہ جائیدار ناقابل واپسی ہوگی۔ جن شہزادوں، بیگمات اور اہل خاندان کی تنخواہیں مقرر ہیں وہ شخص جب مرے گا تو اس کی تنخواہ بھی بحق سرکار انگریزی ضبط ہو جائے گی۔ وارثوں کو کچھ نہیں دیا جائے گا۔ ایک شرط یہ تھی کہ شاہ عالم ثانی اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی اولاد کے علاوہ ان سب لوگوں کو قلعہ سے نکال دیا جائے گا جو شاہ عالم ثانی سے پہلے بادشاہوں کی اولاد ہیں اور قلعے میں آباد ہیں۔ ہر مہینے پیدائش وموت کا گوشوارہ انگریزی سرکار کو بھیجنا ہوگا۔ ایک اور شرط یہ تھی کہ بادشاہ کو اپنے خرچ سے قلعے کے اندر انگریزی تعلیم کا ایک اسکول قائم کرنا ہوگا۔ ایک شرط یہ تھی کہ قلعہ کی مرمت اور تنخواہوں کی تقسیم آئندہ ایجنٹ کریں گے۔(۵) بادشاہ نے، جو قرض خواہوں اور بڑھتے اخراجات کے ہاتھوں پریشان تھے، مجبوراً یہ شرائط تسلیم کر لیں۔ وظیفے میں معمولی اضافے کے باوجود مالی تنگی کی صورت میں کوئی خاص فرق نہیں آیا۔ قلعہ میں قیمتی سامان کی چوریاں بڑھ گئیں اور وقت پر تنخواہیں نہ ملنے کی وجہ سے قلعہ کا نظام بھی بگڑ گیا۔ ایجنٹ کے ذریعے تنخواہوں کی تقسیم نے صورت حال کو مزید خراب کر دیا۔ جہاں سے تنخواہ ملے گی حکم بھی اسی کا چلے گا۔ بادشاہ وقت اور کمزور ہوگیا۔

اس زمانے میں بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا دارا بخت ۱۱ جنوری ۱۸۴۹ء کو وفات پاگئے۔ مرزا دارا بخت کی وفات کے بعد زینت محل نے، جن سے ۱۸۴۰ء میں شاہ ظفر نے ۶۵ سال کی عمر میں شادی کی تھی، اپنے بیٹے جوان بخت (ولادت ۱۸۴۱ء) کو ولی عہد بنانے کے لیے کوششیں شروع کر دیں۔ یہ وہی جوان بخت ہیں جن کی شادی کے موقع پر غالب اور ذوق نے سہرے لکھے تھے۔ یہ سلسلہ یوں ہی چل رہا تھا کہ انگریزوں نے جون ۱۸۵۲ء میں شہزادے مرزا فخرو سے، بادشاہ کو اعتماد میں لیے بغیر خفیہ معاہدہ کر کے ولی عہد مقرر کر دیا۔ اس معاہدے کی رو سے بہادر شاہ ظفر کی وفات کے بعد قلعہ معلّٰی کو

خالی کر کے قطب صاحب میں سکونت اختیار کرنی ہوگی۔ اس کے بعد وہ بادشاہ نہیں کہلائیں گے۔ یہ معاہدہ لارڈ ڈلہوزی کی وضع کردہ پالیسی کے مطابق تھا جو چاہتا تھا کہ جیسے جیسے موقع ہاتھ آئے سارے دیسی حکمرانوں کو ایک ایک کر کے ختم کر دیا جائے۔ واجد علی شاہ کی معزولی اور خاتمہ شاہی بھی اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھی۔ مرزا فخرو نے جب یہ معاہدہ کر لیا تو اس کی بھنک بہادر شاہ ظفر کے کانوں میں پڑی جس کا اظہار انھوں نے کئی اشعار میں بھی کیا ہے۔ اسی زمانے میں بادشاہ بہت بیمار پڑ گئے۔ یہ وہی شدید بیماری تھی جس سے شفایاب ہونے پر غالب اور ذوق نے قصائد کہے تھے۔

اتفاق دیکھیے کہ ۱۰ جولائی ۱۸۵۶ء کو اچانک مرزا فخرو بھی وفات پا گئے۔ بادشاہ نے ملکہ زینت محل کے دباؤ پر ولی عہدی کے لیے جواں بخت کا نام سب دوسرے شہزادوں کے دستخطوں کے ساتھ، پھر انگریزی حکومت کو بھیجا۔ اسلم پرویز نے نیشنل آرکائیوز دہلی کا وہ خط تلاش کیا ہے جو گورنر جنرل نے شمال مغربی صوبہ جات کے سیکرٹری کے نام لکھا تھا اور جس میں لکھا تھا ''اگر بادشاہ کے خط کا جواب دینا واقعی ضروری ہے تو ان کو مطلع کر دیا جائے کہ گورنر جنرل مرزا جواں بخت کی ولی عہدی کو تسلیم نہیں کر سکتے۔ ساتھ ہی مرزا قویش بھی اتنے خوش امید نہ ہوں کہ وہ یہ سمجھنے لگیں کہ ان کے ساتھ بھی وہی شرائط عمل میں آئیں گی جو مرزا فخرو کے ساتھ طے پائی تھیں۔ بادشاہ کے زندہ رہنے تک اب کسی قسم کی خط و کتابت حضور والا یا کسی اور شخص سے نہ کی جائے گی۔ نیز یہ کہ اگر بادشاہ کا انتقال ہو جائے یا وہ قریب المرگ ہوں تو فوراً مرزا قویش کو مطلع کیا جائے اور کسی قسم کی سازش یا خوف و ہراس کو پھیلنے نہ دیا جائے لیکن مرزا قویش پر یہ واضح کر دیا جائے کہ گورنمنٹ ان کو محض شاہی خاندان کے سرپرست کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور ان کے ساتھ وہی سلوک روا رکھا جائے گا جو ان کے بڑے بھائی مرزا فخرو کے ساتھ طے ہوا تھا۔ البتہ بادشاہ کا خطاب اور دوسری شان و شوکت ختم کر دی جائے گی اور (بادشاہ کے بعد) ان کی

حیثیت آل تیمور کے شہزادے کی سی رہے گی۔ جہاں تک وظیفے کا تعلق ہے بادشاہ کے انتقال کے بعد ان کو پندرہ ہزار روپے ماہوار وظیفہ ملا کرے گا۔"(٦) اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انگریزی اقتدار مغل شاہی کو، بہادر شاہ ظفر کے بعد، ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا چاہتا تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اتنا بے بس و لاچار کر دیا تھا کہ اپنے ولی عہد کو مقرر کرنے کا اختیار بھی اب اس کے پاس نہیں رہا تھا۔ ان سب امور کے اثرات معاشرے پر پڑ رہے تھے۔ ادھر بدلے ہوئے معاشی و معاشرتی حالات سے ہر فرد متاثر ہو رہا تھا۔ خود انگریز افسروں کا رویہ بھی دیسی لوگوں کے ساتھ ہتک آمیز تھا۔ ان سب باتوں سے انگریزوں سے نفرت کا لاوا اندر ہی اندر پک رہا تھا۔ علمائے وقت نے انگریزوں سے نجات حاصل کرنے کی تحریک شروع کر رکھی تھی۔ چپاتیوں کی تقسیم اسی جہادی تحریک کا حصہ تھی۔ سرٹی جے مٹکاف نے چپاتیوں کی تقسیم کے بارے میں تھانے دار معین الدین حسن، صاحب خدنگ غدر" سے دریافت کیا تو انہوں نے لکھا کہ جب عمل داری مرہٹہ بدلی تو کئی مہینے پہلے اس طرح روٹی اور چنے کا ساگ گانو بہ گانو بٹا تھا اور یہ حقیقت میں نے اپنے باپ سے سنی تھی۔ میرے قیاس میں آتا ہے کہ یہ تقسیم چپاتی بھی شاید علامت کسی فساد کی ہو تو عجب نہیں۔"(٧) مسلمان اور ہندو دونوں انگریزوں کے ذلت آمیز رویے اور معاشی و معاشرتی صورت حال سے پہلے ہی سے ناخوش و ناراض تھے۔ جسٹس میکارتھی نے لکھا ہے کہ "حقیقت یہ تھی کہ برعظیم ہندوستان کے شمالی اور شمال مغرب کے علاقوں میں انگریزی اقتدار کے خلاف دیسی اقوام میں بغاوت کے جذبات موجود تھے۔ یہ محض فوجی بغاوت نہیں تھی۔ یہ بغاوت ہندوستان پر انگریزوں کے قبضے کے خلاف، فوجی شکوہ شکایت، قومی تنفر اور مذہبی شدت پسندی کا مرکب تھی۔ اس بغاوت میں دیسی شہزادے اور دیسی سپاہ سب شریک تھے۔ اس بغاوت میں مسلمان اور ہندو، اپنے قدیم مذہبی اختلافات کو بھلا کر، عیسائیوں کے خلاف کمربستہ ہو گئے تھے۔"(٨) ادھر کمپنی بہادر کو صرف و محض اپنے منافع،

درآمدات برآمدات، اجارہ داریوں اور تنخواہوں سے مطلب تھا۔ اتنا بڑا ملک ان کے قبضے میں آ گیا تھا۔ جسے وہ اپنے استعماری و استحصالی رویے سے پوری طرح نچوڑ لینا چاہتے تھے۔ یہاں کے لوگوں کے مسائل و خواہشات کا نہ انھیں اندازہ تھا اور نہ دلچسپی۔ طاقت اور جبر سے لوگوں کو مطیع تو بنایا جاسکتا ہے لیکن ان کو وفادار نہیں بنایا جاسکتا۔ یہ صورت حال اندر ہی اندر روز بروز خراب تر ہوتی جارہی تھی کہ ۱۸۵۶ء میں انگریزوں نے واجد علی شاہ کو معزول کر کے اودھ کی بادشاہ ختم کر دی۔ نفرت، غصے اور انگریز سے نجابت حاصل کرنے کا جوش تیزی سے بڑھ اور پھیل رہا تھا۔ انگریز کو ملک بدر کرنے کا مقصد ہر طبقے، ہر فرقے اور ہر مذہب کے لوگوں میں مشترک تھا۔ چربی والے کارتوس کو استعمال نہ کرنے والی حکم عدولی کا واقعہ فروری ۱۸۵۷ء میں بارک والی پلٹن میں پیش آ چکا تھا۔ انگریزوں کو قتل اور ان کے گھروں کو جلانے کے واقعات بھی مختلف شہروں میں ہو رہے تھے۔ کانپور والا انگریزوں کے قتل عام کا واقعہ بھی، ابھی تازہ تھا کہ یہی چربی والے کارتوس میرٹھ کی پلٹنوں کے سپاہیوں کو استعمال کرنے کا حکم دیا گیا اور جن سپاہیوں نے انکار کیا ان پر مقدمہ چلا کر لمبی لمبی سزائیں دی گئیں۔ اس پر بغاوت کا بازار گرم ہوگیا۔ سپاہی اپنی بارکوں سے نکل آئے۔ یہ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء کا واقعہ ہے۔ جیل کی دیواریں گرادی گئیں۔ قیدی آزاد کر دیئے گئے اور پھر یہی لشکر دلی کی طرف چل کھڑا ہوا اور ۱۱ مئی کی صبح دلی پہنچ کر جب پل پار کرنے کی کوشش کی تو بادشاہ کو پتا چلا کہ کوئی لشکر دلی پر چڑھ آیا ہے۔ بادشاہ نے انگریزوں کو اطلاع دی اور لشکر کو سمجھا بجھا کر واپس جانے کی تلقین کی لیکن سپاہیوں کا غم و غصہ اتنا شدید تھا کہ وہ شہر میں گھس گئے اور دلی پر قبضہ کر لیا۔ دلی پر قبضے کے فوراً بعد انہوں نے بادشاہ کو اپنا بادشاہ مان کر قیادت ان کے سپرد کر دی۔ مرتا کیا نہ کرتا۔ بادشاہ نے اسے قبول کر لیا۔ اب وہ اس بغاوت کے قائد تھے اور انہوں نے خلوص دل سے اسے چلانے کی کوشش کی۔ ۸۲ سالہ بوڑھا بادشاہ نادار تھا۔ اس میں تنظیمی صلاحیتیں بھی اس درجے کی نہیں تھیں کہ وہ

ان پرجوش باغیوں کو منظم کر سکتا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ لشکر جلد بکھر گیا اور ستمبر ۱۸۵۷ء میں انگریزوں نے دوبارہ دلی پر قبضہ کر کے وہ قتل عام کیا کہ یہ خونی داستان آج بھی لوگوں کی زبان اور تاریخ کے صفحات پر زندہ ہے۔ باغیوں کی شکست کے بعد بادشاہ نے لال قلعہ چھوڑ دیا اور ہمایوں کے مقبرے میں پناہ لے لی۔ یہیں سے بہادر شاہ ظفر اہل خاندان کے ساتھ گرفتار ہوئے۔ خاندان کے بیشتر افراد کو انگریزوں نے پھانسی دے دی۔ بیسیوں شہزادوں کو گولی مار کر ہلاک کر دیا اور دلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ کابلی دروازے سے لے کر قلعہ تک اور دریبہ سے لے کر قلعہ تک اور جامع مسجد سے لے کر دلی دروازہ تک بلاقی بیگم کا کوچہ، خانم کا بازار، خاص بازار، خان دوراں کی حویلی سے دریا گنج تک ہزار ہا مکان منہدم اور مسمار کر کے دلی کا چبوترہ بنا دیا گیا اور چٹیل میدان کر دیا گیا۔'' (۹) مرزا غالب نے بھی اپنے خطوط میں اس صورت حال کو بیان کیا ہے۔

جنوری ۱۸۵۸ء میں بہادر شاہ ظفر پر مقدمہ چلایا گیا اور ۹ مارچ ۱۸۵۸ء کو ان کے خلاف فیصلہ سنا دیا گیا کہ انہیں پھانسی دینے کے بجائے جلاوطن کر کے قید میں رکھا جائے۔ ۷ اکتوبر ۱۸۵۸ء کو بہادر شاہ ظفر ملکہ زینت محل، شہزادہ جواں بخت اور دوسرے افراد کے ساتھ دلی سے روانہ ہوئے اور یہ قیدی الہ آباد اور کلکتہ ہوتے ہوئے ۹ دسمبر ۱۸۵۸ء کو رنگون پہنچے۔ رنگون میں قیدیوں کے ساتھ مناسب سلوک کیا گیا۔ اسلم پرویز نے نیشنل آرکائیوز کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جس میں گورنر جنرل کی یہ ہدایت برما کے گورنر کو بھجوائی گئی ہے کہ '' گورنر جنرل کی ہدایت ہے کہ ان قیدیوں کے ساتھ مہذب طرز عمل روا رکھا جائے۔ ان کے ساتھ کسی قسم کی بے حرمتی نہ ہو۔ ان تمام باتوں کا بھی خیال رکھا جائے جو ان کے تحفظ کے لیے ضروری ہیں۔'' (۱۰) یہاں قیدیوں کو مناسب سہولتیں فراہم کی گئی تھیں لیکن قیدیوں کو قلم دوات اور کاغذ رکھنے کی سختی کے ساتھ ممانعت تھی۔ (۱۱) کپتان نیلسن ڈیوس نے جو قیدیوں کا انچارج تھا، حکومت ہند کو اطلاع دی کہ شہزادہ جواں بخت اور شاہ

عباس'' دونوں شہزادے انگریزی سیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لہذا برٹش گورنمنٹ کے لیے یہ نادر موقع ہے کہ انہیں انگریزی سکھائے جس کے ذریعے وہ اپنی تہذیب، اپنی روایات، اپنی زبان اور اپنے لوگوں سے لاشعوری طور پر رشتہ منقطع کر کے ذہنی طور پر انگریزی زبان اور تہذیب کا ایک حصہ بن جائیں گے۔'' (۱۲)

رنگون آنے کے بعد سے بہادر شاہ ظفر کی صحت متواتر گر رہی تھی۔ ۳ نومبر ۱۸۶۲ء کو حلق میں فالج کا اثر ہوگیا جس سے کھانے پینے میں تکلیف ہونے لگی اور اسی حالت میں کم وبیش چار سال قید فرنگ میں رہ کر ۷ نومبر ۱۸۶۲ء کو بروز جمعہ صبح پانچ بجے ان کا انتقال ہوگیا اور اسی دن شام کو چار بجے ان کی تدفین عمل میں آئی ۔ ان کی قبر کو ہموار کر دیا گیا تاکہ کوئی اس کا نشان باقی نہ رہے۔

روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو جہاں
تو ہی ظفر ہے خانہ تیمور کا چراغ

بہادر شاہ ظفر کی یہ بپتا ان کا مقدر تھی اور اسی مقدر کے ساتھ مغلیہ سلطنت ہمیشہ کے لیے ختم ہوگئی ۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

بہادر شاہ ظفر عظمت رفتہ کی آخری نشانی تھے۔ مزاجاً رحم دل ، بامروت، غریب پرور، وسیع المشرب اور خلیق تھے ۔نخوت وغرور نام کو نہ تھا:

اے ظفر خاک سے انسان کا بنا ہے پتلا
خاکساری ہی سے دنیا میں ہے انساں کی نمود

یہی عجز وانکسار ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ نماز روزے کے پابند تھے ۔شراب کو کبھی ہاتھ نہیں لگایا۔ تقویٰ، طہارت وعبادت کی طرف طبیعت مائل تھی ۔ اسی لیے غالب نے انہیں ''شاہ دیں دار'' کہا تھا۔ مولانا فخر الدین سے بیعت تھے اور چار ہزار روپے سالانہ ان کو اور ان کے بعد ان کے بیٹے اور پوتے کو بھجواتے تھے ۔ یہ سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا لیکن

زہد وتقویٰ کے ساتھ رقص و موسیقی سے دلچسپی بھی برقرار تھی۔ خود بھی موسیقی پر نظر رکھتے تھے۔ ان کی ٹھمریاں شمالی ہند میں بہت مقبول تھیں۔ منشی فیض الدین نے لکھا ہے کہ ''عشاء کا وقت آیا۔ نماز وظیفے سے فارغ ہوئے۔ ناچ گانے کی تیاری ہوئی۔ تان رس خاں چوکی کے طائفے حاضر ہوئے۔ ناچ ہونے لگا۔ ڈیڑھ پہر رات کی توپ چلی۔ دھائیں۔ پھر اسی طرح خاصے کی تیاری ہوئی۔ خاصہ کھایا۔ بھنڈا نوش کیا۔ وہی گھنٹے بھر پیچھے آب حیات مانگا۔ آدھی رات کی نوبت بجنی شروع ہوئی۔ آرام فرمایا۔ چپی، کلی، داستان ہونے لگی۔(۱۳) تقویٰ اور رقص و موسیقی کا یہ تضاد اس لیے تھا کہ یہ بھی عظمت رفتہ کی روایت کا حصہ تھا۔ ایسا ہی ہوتا آیا تھا، اس لیے ایسا ہی ہونا چاہیے اور اسی لیے ایسا ہی ہوتا رہا۔ بہادر شاہ ظفر اسی شاہی روایت کے باعث فن سپاہ گری، تیر اندازی، سپر وشمشیر، شہسواری، فیل سواری وغیرہ پر مہارت رکھتے تھے۔ اسی کے ساتھ بٹیر بازی اور کبوتر بازی سے بھی خوب واقف تھے۔ شاہی اصطبل پر انگریزوں کا قبضہ ہوا تو شاہی گھوڑے ہمدم اور مولا بخش ہاتھی نے دانہ پانی چھوڑ دیا۔(۱۴)

سلسلہ چشتیہ میں بادشاہ کے بہت سے مرید تھے جن کا وہ ہر طرح خیال رکھتے تھے۔ رعایا کا اتنا خیال تھا کہ جب ریذیڈنٹ نے ایک دفعہ گاؤ قصابوں اور ایک دفعہ گھوسیوں کو شہر سے باہر رہنے کا حکم جاری کیا تو بادشاہ اڑ گئے اور ریذیڈنٹ کو اپنا حکم واپس لینا پڑا۔(۱۵) ظہیر دہلوی نے بادشاہ کی خوش بیانی کا بھی ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''خوش بیان اس درجہ تھے کہ اگر پہروں بیان فرمائے جائیں تو دل کو سیری نہ حاصل ہو۔ صدہا افسانہ ہائے لطیفہ حکایات عجیبہ وغریبہ نوک زبان تھیں۔''(۱۶) یاد ماضی اور عظمت رفتہ کا احساس ظفر کے انداز فکر کا حصہ تھا اور اسی لیے ''یاسیت'' ان کے مزاج میں، ان کے لہجے اور بات چیت سے ظاہر ہوتی تھی۔ یہی یاسیت ان کی شاعری کا بھی مزاج ہے۔ یہ وہ یاسیت ہے جو ان کی شخصیت کا جزو بن کر ان کا طرز فکر اور ان کا لہجہ بن گئی تھی جو نہ ذوق

کے ہاں ملتی ہے اور نہ پہلے استاد شاہ نصیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس یاسیت میں مغلیہ سلطنت کی کئی سو سال کی تاریخ کا شعور رنگ بھرتا ہے اور اس سے ظفر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی۔

ظفر نام کے بادشاہ ضرور تھے لیکن جب بغاوت کی قیادت انہوں نے سنبھالی تو حکم جاری کیا کہ اس عیدالاضحیٰ کے موقع پر گائے کی قربانی کرنے والے کو موت کی سزا دی جائے گی۔ بادشاہ میں تعصب نام کو نہیں تھا۔

میری ملت ہے محبت میرا مذہب عشق ہے

خواہ ہوں میں کافروں میں خواہ دیں داروں میں ہوں

ہندو مسلمانوں کے بڑے تہوار یکساں جوش و رونق کے ساتھ قلعہ کے اندر مناتے تھے جب کہ انہیں مالی فراغت حاصل نہیں تھی۔ وہ اسی لیے ہندو مسلمانوں دونوں میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔

بہادر شاہ ظفر اپنے وقت کے بڑے خطاط شمار ہوتے تھے۔ راقم الدولہ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''خط نسخ میں حضرت بادشاہ ظل اللہ میرے جد بزرگوار میر امام علی شاہ مرحوم کے شاگرد رشید تھے۔ میرے دادا نے میرے والد اور بادشاہ (بہادر شاہ ظفر) کو برابر بتایا تھا۔''(۱۷) حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''دو قطعے انکے بہ خط طغرا میرے کتاب خانے میں موجود ہیں۔''(۱۸) شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''در اکثر خطوط دست گاہے شائستہ دارد و بایں فن بسیار مالوف است۔''(۱۹)

ظفر کے ذہن، مذاق سخن اور شخصیت کی تشکیل میں ان کے دادا شاہ عالم ثانی آفتاب کا بھی گہرا اثر تھا۔ شاہ عالم ثانی کی وفات (۱۸۰۶ء) کے وقت ظفر کی عمر ۳۱ سال تھی۔ ان کا پہلا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ اس وقت خود ذوق کی عمر گیارہ سال تھی۔ اسلم پرویز نے لکھا ہے کہ'' دونوں ہندو عورتوں کے بطن سے تھے۔ شاہ عالم ثانی کے ادبی مشاغل

میں تالیف نظم و نثر کے علاوہ خطاطی بھی شامل تھی اور ایسا ہی کچھ بہادر شاہ ظفر کے ساتھ تھا۔ شاہ عالم ثانی اور بہادر شاہ ظفر دونوں کو گلستان سعدی میں گہری دلچسپی تھی۔ شاہ عالم نے پوری ''گلستان سعدی'' کی کتابت اپنے قلم سے کی تھی اور بہادر شاہ ظفر نے گلستان سعدی کی متصوفانہ شرح فارسی نثر میں لکھی۔ شاہ عالم ثانی کے دو تخلص تھے۔ اردو فارسی میں آفتاب اور برج بھاشا میں شاہ عالم۔ بہادر شاہ ظفر کے بھی دو تخلص تھے۔ اردو میں ظفر اور بھاشا میں شوق رنگ۔''(۲۰) ان کے علاوہ شاہ عالم ثانی نے دوہرے، سیٹھنے، ٹھمریاں، ہولی، گیت لکھے تھے جن کا مجموعہ'' نادرات شاہی'' کے نام سے مرتب کیا تھا اور جنہیں نامور موسیقار مختلف تقریبوں پر گاتے تھے۔ ظفر نے بھی دوہے، ٹھمریاں، پنکھا، ہولی، گیت وغیرہ لکھے جنھیں گویے گاتے تھے۔ دونوں کو موسیقی سے لگاؤ تھا۔

بہادر شاہ ظفر اردو کے علاوہ فارسی، عربی، ہندی، پنجابی زبانوں سے خوب واقف تھے جس کا اندازہ ان کے دواوین سے کیا جاسکتا ہے۔ ان کے پانچ دواوین تھے۔ چار چھپ گئے تھے اور ایک اب ناپید ہے۔ پانچ دواوین موجود ہونے کی تصدیق ظہیر دہلوی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ حضرت بادشاہ نے'' کوئی محاورہ زبان کا باقی نہیں چھوڑا۔ پانچ دیوان موجود ہیں۔''(۲۱) ظفر کے چار دواوین مطبع سلطانی سے چھپے۔ پہلا دیوان ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں شائع ہوا۔ اس میں غلطیاں بہت تھیں۔ بادشاہ نے پسند نہیں کیا۔ پھر اس کا ایک اور ایڈیشن، ذوق کی تصحیح کے ساتھ، دیوان حضور والا کے نام سے شائع ہوا۔ دوسرا دیوان ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے کاتب نثار علی نثار تھے جو خود ایک صاحب علم عالی خاندان شخص تھے اور جن کا ذکر'' آثار الصنادید'' کے طبقۂ شعرا میں ملتا ہے۔ اس کے بعد چاروں دیوان ظفر مطبع احمدی امو جان واقع دلہائی ضلع میرٹھ سے ۱۲۷۸ھ میں شائع ہوئے۔ یہ سب مطبع سلطانی سے چھپے ہوئے دواوین کی نقل ہیں۔ انھیں دواوین کی جمع آوری سے مطبع نول کشور لکھنو نے ۱۸۶۹ء میں'' کلیات ظفر'' شائع کیا۔

میرے سامنے جو کلیات ہے اس میں دیوان اول پر سال طبع درج نہیں ہے۔ دوسرے پر سال طبع ۱۸۷۶ء درج ہے ۔ دیوان سوم پر بھی سال طبع درج نہیں ہے۔ دیوان چہارم پر پانچویں مرتبہ مئی ۱۹۱۸ء درج ہے اور اس میں جو دو قطعات تاریخ درج ہیں ان سے ۱۸۸۷ء اور ۱۳۰۴ھ برآمد ہوئے ہیں۔ میں نے اسی کلیات ظفر کے ان چاروں دواوین کو اس مطالعہ کے لیے استعمال کیا ہے۔

ان پانچ دواوین کے علاوہ ایک اور تالیف ''خیابان تصوف'' (۱۲۲۸ھ) ہے جس میں شیخ سعدی کی ''گلستان'' کی وحدت الوجود اور صوفیانہ انداز نظر سے بزبان فارسی تشریح کی گئی ہے ۔ ''خیابان تصوف'' ولی عہدی کے زمانے کی تالیف ہے ۔ اس کی اشاعت ۶ جلوس معلی یعنی ۱۲۵۹ھ مطبع سلطانی سے ہوئی ۔ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرہ شیرانی میں موجود ہے۔ ان کی ایک کتاب تالیفات ابوظفری (۱۲۲۶ھ) تھی جو تین جلدوں پر مشتمل تھی۔ اس کا ذکر بہادر شاہ ظفر نے ''خیابان تصوف'' کے دیباچے میں کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ اس تالیف میں لغت و اصطلاحات دکن کو جمع کیا گیا تھا۔ دیوان پنجم کی طرح ۱۸۵۷ء میں ''تالیف ابوظفری'' بھی دست برد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکی اور اب ناپید ہے۔

صیغہ شاعری بہادر شاہ ظفر کے عہد میں ابھی قائم تھا۔ پہلے شاہ نصیر اس عہدے پر فائز ہوئے اور جب وہ حیدر آباد دکن چلے گئے تو بقول محمد حسین آزاد کچھ عرصہ کاظم حسین بے قرار سے ظفر مشورہ سخن کرتے رہے اور بقول قدرت اللہ قاسم، ظفر ان کے بیٹے عزت اللہ عشق سے بھی مشورہ سخن کرتے تھے ۔(۲۲) اس کے بعد شیخ ابراہیم ذوق استاد شہ کے عہدے پر فائز ہوئے اور مرتے دم تک اسی عہدے پر فائز رہے۔ شاہ نصیر اور ذوق سے استادی کا اعتراف ظفر نے اپنے کئی اشعار میں کیا ہے:

آفریں تجھ کو ظفر ہو کیوں نہ شاگرد نصیر

اس غزل کو جا کے پڑھ ہر ایک دانشور کے پاس
ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک

ذوق کی وفات کے بعد مرزا غالب استاد شہ کے منصب پر فائز ہوئے اور ۱۸۵۷ء تک کم و بیش ڈھائی برس اس منصب پر فائز رہے۔

بہادر شاہ ظفر کی شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو بھی دیکھ لیا جائے کہ کیا بہادر شاہ ظفر کا کلام ان کے استاد ذوق کا کلام ہے؟ اس بات کو سب سے زیادہ شہرت محمد حسین آزاد نے، استاد ذوق کی وفات (۱۸۵۴ء) کے ۲۷ سال بعد ''آب حیات'' (پہلا ایڈیشن سال اشاعت ۱۸۸۱ء، دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۳ء) لکھ کر دی اور ایک بے بنیاد بات کو اپنے جادو بیان قلم سے ایسا سنوارا کہ سب اسے حقیقت تسلیم کرنے لگے اور جنھوں نے تسلیم نہیں کیا، وہ بھی شبے میں ضرور مبتلا ہو گئے۔ آزاد نے لکھا:

> ''بادشاہ کے چار دیوان ہیں۔ پہلے میں کچھ غزلیں شاہ نصیر کی اصلاحی ہیں۔ کچھ کاظم حسین بے قرار کی ہیں۔ غرض پہلا دیوان نصف سے زیادہ باقی تین سرتاپا حضرت مرحوم کے ہیں۔'' (۲۳)

ظہیر دہلوی نے جو ذوق کے شاگرد اور شاہ ظفر سے قریب تھے، بادشاہ کے پانچ دواوین کا ذکر کیا ہے۔ (۲۴) آزاد کی یہ ساری عبارت دیکھیے تو انہوں نے کھیل یہ کھیلا ہے کہ پہلے جملے میں ''اصلاحی'' کا لفظ نصیر و بے قرار کے تعلق سے استعمال کیا ہے اور آخری جملے سے ''اصلاحی'' کا لفظ حذف کر دیا ہے تا کہ الجھاؤ باقی رہے اور کسی کے اعتراض پر یہ کہا جا سکے کہ اس سے مراد یہ ہے کہ ذوق کے اصلاحی ہیں ورنہ ظفر کے تین دیوان ذوق سے منسوب ہو جائیں۔

۱۸۵۳ء میں اشپرنگر شاہان اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست مرتب

کرنے میں مصروف تھے جس میں انھوں نے ذوق کے ذیل میں لکھا ہے ''اب کہ ۱۸۵۳ء ہے اور ذوق بقید حیات ہیں اور اس دیوان کے مصنف ہیں جو دلی کے بادشاہ سے، جس کا تخلص ظفر ہے منسوب کیا جاتا ہے۔'' (۲۵) یہ رائے اس دور میں ہر اس شخص کی تھی جو انگریزوں کا حامی تھا۔ بادشاہ عوام میں مقبول تھے اور اپنے دل کی بات شعروں میں بیان کر رہے تھے۔ ان کی لکھی ہوئی غزلیں، ٹھمریاں اور گیتوں کے بول گویوں اور موسیقاروں میں مقبول تھے اور ان کی مقبولیت میں اضافہ کر رہے تھے۔ انگریز اس بات کے اس لیے خلاف تھے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ اہل ہند بادشاہ کے جھنڈے تلے دوبارہ جمع ہو جائیں۔ بادشاہ کی مقبولیت سیاسی طور پر انگریزوں کے لیے خطرے کی گھنٹی تھی۔ اس خطرے سے نمٹنے کے لیے انہوں نے جہاں بہت سی افواہیں عوام میں پھیلائیں تھیں وہاں یہ بات بھی عام کرنے کی کوشش کی کہ یہ کلام بادشاہ کا نہیں ہے بلکہ یہ سارا کلام ان کے استاد ذوق کا ہے۔ اس بات کو اعتبار کی سند دینے کے لیے ایسے لوگوں کے قلم سے یہ بات پھیلائی گئی جو معتبر تھے۔ ان میں اہل قلعہ بھی شامل تھے اور اشپرنگر اور آزاد جیسے محقق اور صحافی بھی۔ اسپرنگر نے یہ بات ۱۸۵۳ء میں لکھ دی۔ آزاد نے اس کی طرف اپنے ''دہلی اردو اخبار'' میں ذوق کی وفات پر اپنے مضمون میں اشارہ کیا اور اس سے دو کام لیے۔ ایک یہ کہ استاد ذوق کے دیوان مرتب نہ ہونے کا سبب لوگوں کے سامنے آجائے، دوسرے انگریزوں کی نظر میں خود ان کا درجہ بلند ہو جائے۔ یہی بات انھوں نے جب آب حیات میں لکھی تو اسے طرح طرح سے بیان کر کے اور ہوا دی۔ ''بغاوت'' کے بعد سے برسوں تک ظفر کا نام لینا اس بات کا ثبوت تھا کہ یہ نام لیوا بھی بغاوت میں شامل تھا۔ سرسید احمد خاں کے سامنے جب یہ بات چھڑی کہ ظفر کے سب دیوان ذوق کے کہے ہوئے ہیں تو سید صاحب اس پر چیں بہ جبیں ہوئے اور فرمایا کہ ''وہ بادشاہ کا کلام تو کیا لکھتا قلعہ کے تعلق سے خود ذوق کو زبان آ گئی۔'' (۲۶) یاد رہے کہ آب حیات میں ظفر کو بحیثیت شاعر الگ سے شامل نہیں کیا گیا ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے بھی اس بات کو کہ ظفر کا کلام ذوق کا کہا ہوا ہے بالکل بے سروپا اور بے بنیاد بتایا ہے اور لکھا ہے کہ ''ہمارے پاس اس بیان کی تردیدی شہادت موجود نہیں مگر خدا کو آنکھ سے نہیں دیکھا عقل سے تو پہچانا ہے۔ظفر کے ساتھ شاعری کا انتساب اضافی نہیں بلکہ حقیقت امر یہی ہے جس سے ان کے دشمن بھی انکار نہ کر سکے۔(۲۷) اور اس سلسلے میں جو داد تحقیق دی ہے اس کا خلاصہ یہ ہے (۲۸):

۱۔ مجموعہ نغز (۱۲۲۱ھ) میں قدرت اللہ قاسم نے ترجمہ ظفر میں جو کلام دیا ہے اس میں الف تا یے ردیف غزلوں کا انتخاب شامل ہے ۔ اس انتخاب سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر کا دیوان مرتب تھا اور مطبوعہ دیوان اول سے زیادہ ضخیم تھا۔ظفر کے اکیاون ابیات سے جو قاسم نے درج کیے ہیں صرف چھبیس ابیات موجودہ دیوان میں مل سکے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ظفر (پیدائش ۱۱۸۹ھ) ذوق (پیدائش ۱۲۰۳ھ) کے ہوش سنبھالنے سے پہلے صاحب دیوان بن چکے تھے اور ظفر ذوق سے عمر میں چودہ سال بڑے تھے ۔ دیوان اول کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر اپنا پہلا دیوان ۱۲۱۴ھ میں مکمل کر چکے تھے جس کی تاریخ یوں دی ہے:

یہ دیوان رشک گلشن کیوں نہ ہو گل ہائے مضمون سے
کہ اس کا جو ورق ہے سو خیابان معانی ہے
ظفر یہ بے تامل مصرع تاریخ لکھ اس پر
''مرا اب یک قلم دیوان بستان معانی ہے'' (۱۲۱۴ھ)

اس وقت ذوق کی عمر چودہ سال تھی اور وہ استاد غلام رسول شوق کے شاگرد تھے ۔ اس عمر کا لڑکا ظفر کے دیوان پر کیا اصلاح دے سکتا ہے؟ دیوان کے اسی صفحہ پر ایک اور قطعہ تاریخ ملتا ہے:

ہاتف غیبی سے کل آئی ندا مجھ کو ظفر
فکر میں تاریخ کی رہتا تو کیوں حیران ہے
دو ہیں صدر شک چمن مصرع یہ مجھ سے ڈھل گیا

"زور اب رنگیں یہ اپنا سر بسر دیوان ہے" (۱۲۲۳ھ)

ان دونوں تاریخوں میں ۹ سال کا فرق ہے۔ یہ آخری تاریخ دیوان اول کی نظرثانی کی تاریخ مانی جاسکتی ہے جس کا تعلق ذوق سے پیدا نہیں ہوتا۔

۲۔ دیوان چہارم میں ذوق کے متعلق کئی شعر ملتے ہیں:

ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک
بعد استاد ذوق تیرے سوا
رکھتا فہمید شعر تر ہے کون
لکھ اسی قافیے میں اور غزل
تجھ سے بہتر اب اے ظفر ہے کون
تیرا مذاق شعر ظفر جانتا ہے کون
استاد ذوق تھا ترے واقف مذاق سے
بے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں
اس رمز نہانی کو کوئی پوچھے ظفر سے
ترے سخن میں ہے استاد ذوق کا وہ فیض
غزل لکھی نہ کسی نے ظفر برابر کی

یہ سب حوالے ذوق کی وفات کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ الغرض دیوان چہارم کے وقت استاد ذوق زندہ نہ تھے۔ معلوم ہوا کہ ظفر کا دیوان اول و چہارم ذوق سے قبل اور بعد کی پیداوار ہے۔ دیوان چہارم میں مرزا غالب کی اصلاح کا پرتو بعض غزلیات میں نظر آتا ہے۔

۳۔ شاعر کا کلام اس کے جذبات، خیالات و معتقدات، انداز و عادت، خوبو وضع

قطع، پسند وناپسند کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے بھی شاگرد و استاد کی شخصیتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ظفر کی شخصیت ذوق سے بالکل مختلف اور نمایاں ہے۔ اگر کلیات ظفر تمام تر ذوق کی شاعری کا مرہون احسان ہے تو اس میں وہی انداز اور رنگ وطرز ادا موجود ہونے چاہییں جو ذوق کے کلام کے ساتھ مخصوص ہیں لیکن دونوں کا رنگ جدا جدا ہے۔ ذوق کی غزلیات عام طور پر لمبی ہوتی ہیں۔ ان میں کئی کئی مطلعوں کی قطاریں نظر آتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں ظفر کی غزلیں مختصر ہوتی ہیں۔ عام طور پر ایک مطلع پر قناعت کی جاتی ہے۔ طرحیں نرالی اور انوکھی ہیں۔ نئی زمین بھی خود نکالتے ہیں:

دل اپنا فکر غزل میں نہیں لگتا
زمیں غزل کی نہ ہووے اگر انوکھی سی

ہر غزل کی اپنی ہے ٹیڑھی زمینِ سنگلاخ
ہم کو بھاتی ہی نہیں ہے اے ظفر سیدھی طرح

باندھے نئے مضامیں چن کر ظفر سب اس میں
تجویز جس غزل کی ہم نے زمیں نئی کی

شاعرانہ تعلی اور شعرا پر چوٹیں بھی کی ہیں۔ میر سے داد کے خواستگار ہیں۔ ناسخ و آتش سے اپنی استادی منواتے ہیں۔ جرات ومہجور کی گردن ان کے سامنے جھکتی ہے:

زمانے میں جو کہلاتے ہیں شاعر آج کل اچھے
ظفر رتبہ ملا ان کو ترے فیض سخن سے ہے

یہ غزل پڑھیے اگر بزم سخن داں میں ظفر
کیوں کہ تحسیں کے لیے پھر نہ سر میر ہلے

اے ظفر ایک ہے تو فنِ سخن میں استاد
کیوں نہ قائل ہوں ترے ناسخ و آتش دونوں

تبدیل قوافی سے غزل لکھ ظفر ایسی

تاجس سے جھکے جرات و مہجور کی گردن

۴۔ کئی موقعوں پر اپنی خوش نویسی کا ذکر کیا ہے اور اپنے شاگردوں پر ناز کرتے ہیں۔ ظفر خط نسخ میں استاد مانے جاتے تھے:

ہوں لاکھ خوش نویس اگر خط نسخ میں
پر ہو کسی کا خوب نہ خط سے ظفر کے خط
خوش نویس ایسا ہے تو دیکھ کے ہوتے ہیں خجل
تیرے خامے کی ظفر صاحب فرہنگ تراش

۵۔ اپنی بادشاہی کی طرف بہت کم اشارے کیے ہیں:

کیا ہمیں حشمت شاہی سے محبت ہووے
اے ظفر ہم تو فقیروں سے ہیں الفت رکھتے
نہ کیوں شاہنشہی اپنی جہاں میں فخر شاہاں ہو
کہ فیض دو جہاں مجھ کو ہوا یہ فخر دیں سے ہے
روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو چراغ
تو ہی ظفر ہے خانہ تیمور کا چراغ

۶۔ مولانا فخر الدین فخر جہاں کے مرید تھے۔ چاروں دواوین میں بے شمار تلمیحیں ملتی ہیں۔ ان کے فرزند قطب الدین اور ان کے فرزند نصیر الدین (کالے خان صاحب) کا بھی ادب سے ذکر کرتے ہیں۔ مشائخ میں شیخ عبدالقادر جیلانی، شیخ معین الدین چشتی اور بو علی قلندر سے خاص عقیدت رکھتے ہیں:

خاک پائے فخر دیں ہے اپنے حق میں کیمیا
اے ظفر کیوں خواہش اکسیر کرنی چاہیے
ظفر کی چاہیے نصرت تمہیں نصیر الدین

کہ اس کے یارو مدد گار ہاں تمھی تو ہو

ہے جو خواجہ کی زیارت کا تصور اے ظفر

آبسے گویا مرے اجمیر آنکھوں کے تلے

خود کو ظفر اصحاب اربع کی خاک پا کہتے ہیں۔ حب آل رسول و اصحاب رسول موجب نجات ہے۔ پنج تن کی خاک پا بننا ان کا دین و ایمان ہے:

ابوبکر و عمر، عثمان و حیدر کا ہے کیا کہنا

ظفر ہم خاکِ پا ان چار یار مصطفیٰ کے ہیں

چار یاروں سے نبی کے ہے عداوت جس کو

سر پہ ہم مارتے ہیں اس کے ظفر لاتیں چار

مان اے ظفر تو پنج تن و چار یار کو

ہیں صدر دیں کی یہی محفل کے چار پانچ

وہ مسلماں ہیں ظفر صاحب ایماں کہ جنھیں

نہ صحابہ سے ہو بغض اور نہ شبیر سے لاگ

بعض واقعات عصری اور دیگر امور کی طرف اشارے کرتے ہیں:

اعتبار صبر و طاقت خاک رکھوں اے ظفر

فوج ہندوستان نے کب ساتھ ٹیپو کا دیا

جو آ گیا ہے اس محلِ تیرہ رنگ میں

قید حیات سے ہے وہ قید فرنگ میں

لڑتی ہے بندوق سے جو اے ظفر فوج فرنگ

رکھتا ہے ہتھیار پاس اپنے تلنگا آگ کا

حلقہائے موئے پیچاں سے بنا کر پھانسیاں

اس فرنگی زادہ نے کتنے ہی عاشق گل دیے

زلف پر پیچ کے اس بت نے جو پھندے بارے

دے کے پھانسی کئی اللہ کے بندے مارے

نہیں تار سرشک سرمہ آلود اس کی مژگاں میں

کمر باندھے یہ کالی پلٹن استادہ ہے میداں میں (۲۹)

۷۔ ظفر نے نظم کے میدان میں بہت سی ایجادیں کی ہیں مثلاً صنعت ردالعجز علی الصدر، صنعت عکس کی طرز کی ایک صفت ہے جس میں پہلے مصرع کی تقدیم و تاخیر سے دوسرا مصرع بنتا ہے۔ یہ دونوں غزلیں جن کے مطلع درج ذیل ہیں اسی صنعت میں کہی گئی ہیں:

آیا سحاب ساقی تو لا شراب ساقی

تو لا شراب ساقی، آیا سحاب ساقی

یہی ایک غم ہے، یہی اک الم ہے

یہی اک الم ہے، یہی ایک غم ہے

۸۔ پنجابی زبان کے ساتھ ظفر کا انس ان کے کئی مثلثوں سے عیاں ہے جن میں پنجابی دوہروں کو اردو مصرعوں کے ساتھ ترکیب دیا ہے۔ بعض غزلوں میں بھی پنجابی زبان استعمال ہوئی ہے۔

۹۔ آزاد نے لکھا ہے کہ ''استاد جب حضور کی غزل مشاعرے کے لیے کہتے تھے تو اپنی غزل اس طرح میں نہ کہتے تھے اور کبھی کہنی بھی پڑتی تو اپنی غزل کے ایسے شعر پڑھتے کہ حضور کی غزل پھیکی نہ پڑ جائے۔'' شیرانی نے لکھا ہے کہ اللہ اللہ! استاد ذوق کو اپنے شاگرد ظفر کی خاطر داشت کس قدر منظور تھی کہ لحاظ کے مارے اپنی غزل کے بہتر اشعار مشاعروں میں پڑھنے سے احتراز کرتے تھے لیکن مولانا کے دعوے کے مطابق شاہی غزل

بھی تو استاد ہی کو تیار کرنی پڑتی تھی۔ اس سے یہ منطقی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ذوق اچھے اچھے ابیات اپنے لیے محفوظ رکھتے اور خراب اور بھرتی کے اشعار حضور کی غزل کے واسطے چھوڑ دیتے۔ جائے حیرت ہے کہ مولانا آزاد نے یہ راز از خود طشت از بام کر دیا۔ مصحفی جیسا کہ ''آب حیات'' میں مذکور ہے بہترین اشعار اپنے سالے کو لینے دیتے اور کوئی چرچا نہ کرتے۔ ادھر ذوق ہیں کہ روکھے پھیکے اور بے لطف اشعار ظفر کے حوالے کرتے ہیں اور اس طرح ذلیل قسم کے احسان کا ذکر اپنے شاگردوں سے کرتے ہیں۔ ان کو پروا نہیں کہ بادشاہ بدنام ہوتے ہیں۔ وہی بادشاہ جس نے انھیں خاک سے پاک کیا۔ پانچ سے سو تک تنخواہ دی۔ گاؤں جاگیر میں دیا۔ انعام و اکرام سے مالا مال کیا۔ خلعت و خطاب سے سر بلند کیا۔ استاد شاہی کا منصب بخشا۔ ہم چشموں میں سرفراز کیا۔ ایسے بادشاہ والا جاہ کے ساتھ ذوق کا یہ رسوا کن سلوک لائق نفرت بلکہ موجب عبرت ہے۔''(۳۰)

۱۰۔ آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''کئی مخمس تھے۔ کئی رباعیاں تھیں، صدہا تاریخیں تھیں۔ تاریخوں کی کمائی بادشاہ کے حصے میں آئی کیوں کہ بہت بلکہ کل تاریخیں انہیں کی فرمائش سے ہوئیں اور انہیں کے نام سے ہوئی ہیں۔'' شیرانی نے لکھا ہے کہ ''ظفر کے چاروں دیوان موجود ہیں۔ اس میں سوائے پہلے دیوان کی دو تاریخوں کے جن کا ذوق سے کوئی علاقہ نہیں، کوئی تاریخ موجود نہیں۔ آخر یہ بڑا ذخیرہ جو ذوق نے ظفر کو بخشا تھا، کہاں گیا۔''(۳۱)

ان سب دلائل و حقائق کے پیش نظر اور ظفر کے کلام کے مزاج اور انداز بیان کو سامنے رکھتے ہوئے یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ آزاد نے اپنے استاد کو نادانی میں ذلیل کرایا ہے اور ظفر کی عوامی مقبولیت کو کم کرنے میں حکومت وقت کی جو مہم تھی اس کا ساتھ دیا ہے۔ حقائق کے سامنے آنے کے بعد اب یہ بات ہی بے معنی ہوگئی ہے کہ کلیات ظفر کو ذوق سے منسوب کیا جائے۔ یہ دونوں اپنے اپنے مزاج کے مختلف

شاعر ہیں۔ یہ سارا کلام ظفر کا ہے جس پر شاہ نصیر کی طرح ذوق نے بھی بحیثیت استاد شہ اصلاحیں دی ہیں۔ وفات ذوق کے بعد اصلاح کا یہ کام مرزا غالب نے بھی کیا لیکن نہ اپنے کسی شاگرد سے اس بارے میں کچھ کہا اور اپنے کسی خط میں کوئی ایسا دعویٰ کیا کہ وہ غزلیں کہہ کر ظفر کو دیتے ہیں۔ استاد شہ کے عہدے پر کسی شاعر کا تقرر قلعہ کی شاہی روایت کا حصہ تھا، جہاں اور دوسرے فنون کے استاد شاہی ملازمت میں تھے وہاں فن شاعری کا استاد بھی موجود تھا جس کا کام بادشاہ اور شہزادوں کے کلام کو بنانا اور جشن جلوس، عید، بقرعید، شادی بیاہ کے موقع پر قصیدہ پیش کرنا تھا۔ ظفر اگر از روئے روایت ذوق کو غزلیں دکھاتے تھے تو یہ ایک معمول کی بات تھی جس سے خود استاد کی عزت وشہرت میں اضافہ ہوا تھا۔ وہ ملک الشعرا کہلائے۔ جاگیر سے نوازے گئے۔ خاقانی ہند کے خطاب سے سرفراز ہوئے ۔ اگر آتش مصحفی کے شاگرد تھے یا داغ ذوق کے شاگرد تھے یا اقبال داغ کے شاگرد تھے تو اس کے یہ معنی تو ہرگز نہیں ہیں کہ مصحفی یا ذوق نے آتش یا داغ کو غزلیں کہہ کر دی تھیں۔ یہی صورت ذوق وظفر کی تھی ۔ استاد جو اصلاح دیتا تھا وہ زبان و بیان اور فنی سقم کی حد تک ہوتی تھی۔ یہی کام ذوق نے ظفر کے کلام کے ساتھ کیا۔ خود ظفر نے کہا ہے:

اے ظفر اپنی ریاضت کا نہ جب تک بل ہو
نہ تو بل پیر کا کام آئے ، نہ استاد کا بل

خود ذوق ظفر سے گہری عقیدت رکھتے تھے ۔ ان کے بڑے وفادار تھے ۔ ساری عمر ان کا در چھوڑ کر نہیں گئے اور یہیں وفات پائی۔ ظفر نے ذوق کی وفات پر جس طرح اظہار غم کیا اس سے خود ظفر کی محبت کا اظہار ہوتا ہے جس پر ہم ذوق کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں۔

ظفر دن رات شعر گوئی میں مصروف رہتے تھے ۔ ''مجموعہ نغز'' میں جوان کی ولی عہدی کے زمانے میں مکمل ہوا، قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''ایں فن شریف بسیار در

سردارند واکثرے از اوقات ہمایوں بہ سخن سازی ونکتہ پردازی ہمت می گمارند ......" (۳۲)

اپنی زود و پرگوئی کا اظہار ایک شعر میں بھی کیا ہے:

لکھ ڈالے ظفر دفتر اشعار کے اک دم میں
ہاتھوں میں ذرا اپنے جس وقت قلم پکڑے

ان باتوں کے علاوہ ظفر و ذوق کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ان دونوں شاعروں کی آوازوں میں بڑا فرق نظر آتا ہے۔ آواز اور اس کا لہجہ ہر شخص کی پہچان ہوتا ہے۔ ٹیلی فون پر صرف آواز اور اس کے لہجے ہی سے آپ آدمی کو پہچان لیتے ہیں۔ ذوق کی آواز جو ان کی شاعری پڑھتے ہوئے سنائی دیتی ہے گونج دار آواز ہے۔ اس میں ایک بھاری پن ہے۔ایسا بھاری پن جو ڈھول کی آواز میں ہوتا ہے۔ اس میں بلند آہنگی ہے، ایک جوش سا ہے جو قصیدے کے لے نہایت موزوں آواز ہے۔ ذوق جب اسی آواز کو غزل میں سموتے ہیں تو لفظوں کی بندش سے پیدا ہونے والا زور اور بناؤ سنوار سے وہی آواز ذرا دھیمی ہو کر ان کی غزلوں میں در آتی ہے۔ظفر کی آواز نرم اور مہین ہے۔ یہ آواز ظفر کی شخصیت سے مناسبت رکھتی ہے۔ وہ یاسیت، وہ غم انگیزی جو پوری تہذیب کے مزاج پر چھائی ہوئی ہے۔ظفر کی آواز میں نمایاں و شامل ہے۔ یہ آواز ذوق کی آواز سے الگ اور مختلف ہے۔ یہ آواز جب کھلتی ہے تو سوز کا سا لہجہ پیدا ہوتا ہے جو دل پر اثر کرتا ہے۔ اس آواز میں ظفر کا جذبہ اور مٹتی تہذیب کا غم شامل ہے۔ ذوق کی شاعری، ناسخ کے "طرز جدید" کی طرح جذبے سے خالی ہے۔ اس آواز میں ہلکا سا کھرا پن ہے۔ اس میں وہ مٹھاس، وہ گھلاوٹ نہیں ہے جو ظفر کے منتخب اشعار میں محسوس ہوتی ہے اور دل پر اثر کرتی ہے۔ظفر کی آواز میں اس قید کا احساس بھی شامل ہے جسے وہ لال قلعہ کی چار دیواری میں قدم قدم پر محسوس کرتے ہیں اور اس چوٹ کی کسک بھی جو "کمپنی بہادر" کے احکامات سے پیدا ہونے والے احساس ذلت سے ابھرتی ہے۔ ان کی آواز میں تہذیب کا زوال،

ویرانگی، ٹوٹ پھوٹ، بے کسی، آنے والے دور کے خدشات اور بے چارگی بھی شامل ہے۔ ذوق نیچے سے اوپر اٹھتے تھے ۔ وہ دربان یا سپاہی کے بیٹے تھے۔ ان کے لیے ملک الشعرا، خاقانی ہند، خان بہادر وغیرہ خطابات اور استاد شہ کے منصب پر فائز ہونا ان کی زندگی کا قابل رشک عروج تھا۔ وہ فرش سے عرش پر پہنچے تھے۔ ظفر تیمور کی اولاد تھے۔ بادشاہ ابن بادشاہ تھے۔ وہ عرش سے فرش پر آئے تھے ظفر کو زندگی کی بڑھتی ہوئی تاریکی اپنے آغوش میں لے رہی تھی ۔ یہ زوال ، یہ گرنا کوئی معمولی گرنا نہیں تھا۔ یہ ذات کے ساتھ پورے نظام، پوری تہذیب کا گرنا تھا۔ یہ سب کچھ مل کر ان کی آواز میں یاسیت اور غم زدگی کو جنم دیتے ہیں۔ اس طرح ذوق کی شاعری ان کی اپنی شخصیت اور ظفر کی شاعری ان کی اپنی شخصیت کا اظہار کرتی ہے ۔یہی ان دونوں کی شاعری کے مزاج کا فرق ہے۔ ایسے میں کوئی آنکھوں کا اندھا ہی کلام ظفر کو کلام ذوق کہہ سکتا ہے۔ ظفر جو بحر --- چھوٹی یا بڑی، اپنے مزاج کے اظہار کے لیے چنتے ہیں ان کی اسی آواز سے مناسبت رکھتی ہے ۔ظفر کے لیے شاعری خود کو زندہ رکھنے اور پہاڑ جیسے غموں کا مقابلہ کرنے کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ان کا تزکیہ نفس (Catharsis) ہوتا ہے:

نہ رہا یار، نہ غم خوار، نہ مونس نہ رفیق
مگر اک غم نے دیا عاشق غمگین کا ساتھ

ہمیشہ کنجِ تنہائی میں مونس ہم سمجھتے ہیں
الم کو یاس کو حسرت کو بیتابی کو حرماں کو

خوب گزری گرچہ اوروں کی نشاط و عیش میں
اپنی بھی رنج و الم کے ساتھ اچھی نبھ گئی

ان کے منتخب کلام میں یہی آواز سنائی دیتی ہے:

وہ کارواں کہ جو منزل پہ اپنی جاپہنچا

اسی کے پیچھے رواں صورت غبار ہوں میں

جز غم و رنج و درد و یاس و تعب

ہم نے دنیا میں آ کے کیا پایا

ٹھکانا جب نہ رہا کوئے یار میں اپنا

تو اے ظفر یہ بتا ہم کو ہم کہاں کے رہے

بارے گر پڑ کے قافلے والو

اب (تو) یہ بھی غریب آ پہنچا

اسی تخلیقی عمل سے ذوق و ظفر کی شاعری کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ ظفر کی غزلوں میں ان کے عصر نے، خود ان پر گزرنے والے واردات و واقعات نے ایسا اثر پیدا کیا ہے۔ جس سے ان کی شاعری عوام میں بھی بہت مقبول ہوئی۔ دراصل ان کے لیے شاعری ہی وہ ذریعہ تھی جس سے وہ اپنے دل کی بات اپنی رعایا تک پہنچا سکتے تھے اور یہی کام انھوں نے کیا۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ ''اردو شاعری کی تاریخ اور روایتوں میں جو فائدے استادوں نے شاگردوں سے اٹھائے ہیں وہ ہمیشہ صیغہ راز میں رہے ہیں اور ظفر کوئی معمولی شاگرد نہیں تھا۔ وہ ذوق کی شاعری اور شاعرانہ ذہنیت کی فضا بن گیا تھا۔'' (۳۳) ذوق کی خارجیت میں جو ذرا سی داخلیت نظر آتی ہے، وہ خود شاگرد ظفر کا اثر ہے ورنہ ذوق کا کلام جذبے کی شاعری سے مزاجاً عاری ہے۔ وہ اردو پن جو ذوق کی نمایاں خصوصیت ہے۔ دراصل ظفر اور اس تہذیب سے آیا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاگرد ظفر استاد و ذوق سے کم و بیش چودہ سال بڑے تھے اور جب ذوق نوعمر تھے۔ ظفر اپنا پہلا دیوان مرتب کر چکے تھے۔

یہ دور اردو شاعری کا بڑا اہم دور تھا۔ ظفر کی ولی عہدی کے زمانے میں بھی متعدد شعرا کے لکھنو و حیدر آباد چلے جانے کے باجود نامور شاعر دلی میں موجود تھے جن میں ثنا اللہ فراق، شاہ نصیر، حافظ عبدالرحمٰن احسان، قدرت اللہ قاسم، میر قمر الدین منت،

نظام الدین ممنون وغیرہ شامل تھے اور ظفر کی بادشاہی کے زمانے میں غالب، ذوق، مومن، شیفتہ، تسکین، صہبائی، آزاد اور دوسرے شعرا دادِ سخن دے کر اردو شاعری کے وجود کو منور کر رہے تھے۔ بہادر شاہ ظفر، خود شاعر ہونے کے ساتھ شاعروں اور شاعری کے سرپرست تھے اور ان کے مزاج و پسند کے اثر کی پھوار سب پر پڑ رہی تھی۔ ظفر نے کسی خاص رنگ سخن کی پیروی نہیں کی۔ شاہ نصیر نے نئی نئی سنگلاخ زمینوں میں شاعری کو رواج دیا اور اس میں ایسا کمال دکھایا کہ یہ اپنے وقت کا مقبول ترین رنگ بن گیا۔ ظفر نے اس رنگ میں بھی شاعری کی اور خود بہت سی نئی زمینیں ایجاد کیں اور زبان و بیان میں محاورے کے استعمال سے وہ کام کیا جو خود شاہ نصیر سے بھی نہ ہو سکا۔ تصوف ان کے مزاج اور حالات کا تقاضا تھا۔ یہ بھی ان کی شاعری میں نمایاں ہے۔ ظفر نے اپنے قلبی واردات کو شاعری میں بیان کر کے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کیا ہے۔ یہ ان کا خاص رنگ ہے جو ان کے دونوں استادوں یعنی شاہ نصیر اور ذوق کے رنگ سے لگا نہیں کھاتا۔ پھر جس زبان میں ظفر نے شاعری کے یہ مختلف پہلو بیان کیے ہیں۔ وہ زبان ظفر کا امتیاز اور ان کی انفرادیت ہے۔ آیئے اب ایک ایک کر کے ان پہلوؤں کو لیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کی آواز میں یاسیت اسی طرح شامل ہے جس طرح پھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ اس یاسیت میں ان کی ذاتی زندگی کے دکھ درد کی لے شامل ہے۔ ولی عہدی کا زمانہ اس کرب میں گزرا کہ والد محترم اکبر شاہ ثانی ان سے اتنے ناراض تھے کہ دوسرے شہزادوں میں سے ایک کو ولی عہد بنانا چاہتے تھے۔ ظفر نے اس دکھ کو تحمل کے ساتھ برداشت کیا۔ پھر مغلیہ سلطنت جس طرح تیزی کے ساتھ تباہی اور خاتمے کی طرف جا رہی تھی اس نے ان کے مزاج میں سوز و گداز کو پیدا کیا۔ یہی سامنے کے واقعات و حالات ان کی زندگی کے مشاہدات و تجربات تھے جنھیں ظفر نے اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔ ان کی شاعری کا یہ حصہ، غزل کے رموز و کنایات میں، اپنے تجربات و مشاہدات

کو، خلوص وصداقت کے ساتھ بیان کرتا ہے اور اسی لیے دل پر اثر کرتا ہے:

اے ظفر یہ تیرے اشعار ہیں یا نالۂ زار
کیا بلا ہیں کہ جو یوں ہیں دل میں اثر کرتے ہیں

یہ پُر اثر حصہ شاعری دراصل ان کی آپ بیتی ہے۔ قلعے کے مخبر، انگریزی حکومت کو، اس شاعری کی خبر مسلسل دے رہے تھے۔ انگریز بادشاہت کو ختم کرنا چاہتے تھے اور یہ مقبولیت ان کے راستے میں روڑے اٹکارہی تھی۔ اس مقبولیت کو کم سے کم کرنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کر رہے تھے۔ اس پہلو کو بار بار وہ اپنی شاعری میں طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

ہم چمن میں کر رہے ہیں آشیاں اپنا درست
کرتا ہے صیاد فکر دام و تدبیر قفس

ہر روز ستم تازہ ہے ہر روز نیا ظلم
اے شوخ ستم گر تیری ایجاد کو شاباش

جو دوست تھے وہ ہیں دشمن عجب تماشا ہے
ہوا ہے دیکھو زمانہ کا حال کیسا کچھ

ہیں ظفر گرچہ گہر بار ہمیشہ بادل
ایک خوں بار مری طرح کوئی ہو تو سکے

یہ مریض عشق جاں بر ہو چکا
اے طبیب اس کی دوا کرتا ہے کیا

آزاد کب کرے، ہمیں صیاد دیکھیے
رہتی ہے آنکھ باب قفس پر لگی ہوئی

ظفر کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ انھیں تجربات و مشاہدات کا اظہار ہے۔ اس میں قفس، صیاد،

زندان، زنجیر، آشیاں، گل، عندلیب، شمع، گل گیر، ویرانہ، آنسو، نالہ، قاتل، تیغ، نمک، زخم، تصویرِ خیالی، آگ، اجڑا دیار، بھڑکتے چراغ کی لو، خنجر قاتل، بھنور میں چراغ جیسے کنائے ان کے دلی جذبات کا اظہار کرتے ہیں:

دل میں تو کچھ نہیں ہے دم و دود اے ظفر
اک آہ رہ گئی ہے فقط اک جگر کے پاس
شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے
ہڈی ہڈی مری اے سوز نہاں جلتی ہے

ان دونوں شعروں کو دیکھیے۔ پہلے شعر میں جذبہ پوری طرح تجربے میں شامل نہیں ہو سکا اس لیے اس میں وہ اثر پیدا نہیں ہوتا جو دوسرے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ یہاں تجربہ اور جذبہ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور سوز نہاں کی تصویر دل میں اتر جاتی ہے۔ لفظوں کی بندش اور زبان کی قدرت نے اس تجربے کو اس شعر میں پوری طرح اتار دیا ہے۔

ظفر کی ساری زندگی ایک المیہ تھی جس کا اظہار ان کی شاعری کے اس حصے میں ہوتا ہے۔ اس میں صرف محبوب کے بچھڑ جانے کا غم نہیں ہے بلکہ پوری سلطنت کے بکھر جانے کا غم شامل ہے۔ ایسا غم جس میں غم عشق، غم روزگار اور زندگی کے دوسرے چھوٹے بڑے غم گرد کارواں کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس کرب سے ظفر کا وہ مخصوص لحن پیدا ہوتا ہے جس میں ایک جلنے سلگنے والی کیفیت اور ایک ایسی آگ ہے جو اس کے وجود کو پھونکے ڈالتی ہے:

آتش عشق سے اڑ جائیں سمندر کے حواس
یہ ہمیں ہیں کہ جو اس آگ میں گھر کرتے ہیں
عین گریہ میں مرے سینہ و دل ہیں سوزاں
دیکھ اس شدت باراں میں یہ گھر جلتے ہیں
نہ ہوئی گریہ سے کم کچھ بھی تری گرمی دل

بلکہ اک آگ سی اے دیدہ تر اور لگی

لے دل کو نکال آہ کوئی چیر کے پہلو

شاید مجھے آرام ظفر ہووے تو یوں ہو

آہ کب سینے سے اے ہم نفساں نکلے ہے

دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلے ہے

ظفر کا یہی وہ کرب ہے جو ان کی شاعری میں آگ کی طرح سلگتا رہتا ہے لیکن اس کرب کے بیان سے تزکیہ نفس نہیں ہوتا بلکہ شعر پڑھ کر اضطراب بڑھ جاتا ہے۔ ظفر کا مقصد بھی یہی تھا کہ وہ اپنی حالت سے دوسروں کو باخبر کر دے اور اس طرح کر دے کہ ''صیاد'' کو خبر نہ ہو۔ بادشاہ ظفر کو اس بات کا احساس تھا کہ لوگ اب بھی ان کے وفادار ہیں۔ جاں نثار اب بھی موجود ہیں اور شاید یہی جاں نثار اس کرب کی داستان سن کر اسے صیاد سے نجات دلا سکیں۔ یہی خواہش اس کرب میں شامل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے کہ ظفر کس سوز و گداز سے اپنا پیغام دوسروں تک، رعایا اور عوام تک پہنچا رہے ہیں اور کس طرح سید احمد شہید کی تحریک جہاد اور تقسیم چپاتی و لال کنول کی حمایت کر رہے ہیں۔ ظفر کی شاعری میں ان کا عصر بھی موجود ہے اور ان کی ذات بھی:

کشتۂ قامت جتنے ہیں اس کے آپس میں سب مل جل کر

کر دیں اگر اک حشر بپا کیا اچھا ہو کیا اچھا ہو

قفس کے ٹکڑے اڑادوں تڑپ تڑپ کے آج

ارادہ میرا اسیران ہم نفس یوں ہے

میں وہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں نگہبانوں کو

میری زنجیر کی جھنکار نے سونے نہ دیا

پڑا جو خانۂ زنداں میں غل خدا جانے

کہ میرے پاؤں کی زنجیر ہل گئی تھی کیوں
توڑ زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگا ہوں کہیں
دیکھو غل ہے پڑا خانہ زندان میں کیا
بہار آئی اسیران ہم نفس آپس میں کہتے ہیں
پھڑک کر توڑنا ہے گر قفس تیار ہو جاؤ
قفس میں ہے کیا فائدہ شور و غل سے
اسیرو کرو کچھ رہائی کی باتیں
ہمدمو مثل صورت تصویر
کیا کہیں تم سے بے صدا ہیں ہم
جواس کی جان پر گزرے ہے وہی جانے ہے
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے
اے بلبلو اتنا نہ کرو غل کہ مبادا
دشمن ہو سوا جان کا صیاد تمہاری

ظفر نے اردو شاعری کی روایتی علامتوں سے کام لے کر اپنے دکھ درد، صیاد کے رویے، اپنی آرزوئں، احتجاج اور رہائی کا اس طرح بیان کیا ہے کہ شاعری جذبے کے ساتھ مل کر پر تاثیر ہو جاتی ہے اور قفس کی روئیداد بلبلوں تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ ظفر کی شاعری کا سماجی پہلو ہے:

ظفر شعر و سخن سے راز دل کیوں کر نہ ہو ظاہر
کہ یہ مضمون سارے دل کے اندر سے نکلتے ہیں

یہی دل کی آواز ان کی شاعری ہے جس میں وہ اپنے روز مرہ کے تجربات و مشاہدات کو روزمرہ کی کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری خیال کی سطح پر ''ذاتی'' ہے۔

اس حصہ شاعری میں ظفر امکان کے کئی سرے ابھارتے ہیں لیکن انہیں پوری

طرح اپنے تصرف میں نہیں لا پاتے۔ میر، غالب، آتش اور مومن کے مقابلے میں ظفر کی تخلیقی شخصیت چھوٹی تھی ورنہ اس کرب کی لے میں ایک نئے غم کی صورت اختیار کرنے کا امکان موجود تھا۔ یہ غم میر کے غم سے مختلف غم ہے۔

میں اپنے سوز دل کو بجھاؤں تو کس طرح
اب تو نہیں ہے بوند بھی آنسو کی آنکھ میں

یہی وہ شاعری ہے جو آج ظفر کی پہچان ہے اور یہی وہ شاعری ہے جو اس لیے بھی مقبول عام ہے کہ اسے پڑھ کر یا سن کر ہم مغلیہ تہذیب کے خاتمے کی داستان غم تک پہنچ جاتے ہیں۔ یہی وہ غم تھا جو اس دور کے ہندوستانی سماج کا غم تھا اور آج ہماری تاریخ کا حصہ ہے۔ظفر کی شاعری کی آواز تاریخ کی اسی آواز کی یاد دلاتی ہے۔اس طرح ظفر کی یہ دل گداختگی ، یہ سوز، یہ غم تمام قوم کے غم کا ترجمان بن جاتا ہے۔ یہ یاسیت یا غم زدگی ایسی ہے جو اس سے پہلے کی اردو شاعری میں نہیں ملتی اور یہی قابل توجہ اور خاص بات ہے ۔یاد رہے کہ یہ یاسیت، یہ غم ہر شاعر کے غم سے مختلف ضرور ہے لیکن اس غم کا مقابلہ میر کے غم سے نہیں کیا جاسکتا۔غم کا وہ رچاؤ اور وہ آفاقیت جو میر کے ہاں ملتی ہے اور جس کی بناء پر غم بھی فن کا اعلیٰ حصہ بن کر تزکیہ (Catharsis) بن جاتا ہے،ظفر کے اس غم میں شامل نہیں ہے۔ یہ ذاتی غم ہے، آفاقیت کے روپ میں نہیں ڈھلتا۔ظفر کی شاعری ہمیں متاثر تو کرتی ہے کہ یہ ''تاریخ'' کی آواز ہے لیکن تسکین کا سامان مہیا نہیں کرتی۔ وہ ہمیں مضطرب تو کرتی ہے لیکن اس کا اثر،فن کی سطح پر، ذاتی ہونے کے سبب، دبی دبی سی سنسنی خیزی کا سا رہتا ہے۔ظفر اپنے دور کے اہم شاعر اور گرتی تہذیب کی تاریخی آواز ہونے کے باوجود میر، غالب، آتش وغیرہ کے دائرے سے باہر رہتے ہیں۔ظفر کی افسردگی طبعی ہے اور یہ افسردگی زوال پذیر ماحول کا عام رجحان ہے:

کتنے ہی بن کے شہر کے اور گانو کے نشاں
یوں مٹ گئے زمیں سے کہ جوں پانو کے نشاں

اور اس مٹنے کو وہ صبر وتحمل سے برداشت کرتے ہیں اور اسے تقدیر سے منسوب کرتے ہیں۔ تقدیر اٹل ہے۔ یہی ظفر کا عقیدہ ہے جسے بار بار وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں لیکن اس میں بھی یاسیت کی لے شامل ہے:

بلا سے گرچہ ہوتا رازِ دل افشا ہے رونے میں
نہ روکو مجھ کو رونے سے مزا آتا ہے رونے میں

نہ بدخواہوں سے کچھ ہوگا نہ ہوگا خیر خواہوں سے
جو کچھ تقدیر کی اپنی ہی گردش ہونے والی ہے

نے خرد نے ہوش نے تدبیر پر شاکر ہیں ہم
دوستو اپنی فقط تقدیر پر شاکر ہیں ہم

جو کہ منظور اسے ہے وہی ہووے گا ظفر
کیا کروں میں کہ مرے ہاتھ تو کچھ ہے ہی نہیں

ناحق میں ملے دوست رقیبوں میں ہمارے
ہووے گا وہی جو ہے نصیبوں میں ہمارے

ظفر کی شاعری جیسا کہ میں نے کہا، ان کی آپ بیتی ہے۔ اس کے مطالعے سے ان کی زندگی اور رویوں کا کھوج لگایا جاسکتا ہے ۔ان کی شاعری سے ان کی شخصیت کی تصویر اتاری جاسکتی ہے۔ یہ شاعری اپنے عصر سے جڑی ہوئی ہے اور سیاسی، معاشی و معاشرتی حالات کے جو اثرات، بادشاہ ہونے کے ناتے ان پر پڑتے ہیں، وہ غزل کے کنایات و رمزیات میں اسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہی ان کی شاعری کا مزاج اور رنگ ہے ۔ وہ جاگیر دارانہ نظام کے بلند ترین نمائندہ ہونے کے باعث خود اٹھ کر پانی بھی نہیں پی سکتے کہ اس سے رتبے میں فرق آتا ہے ۔اسی طرح شاعری کے ذریعے اپنے دل کی بات کہہ دینا ہی ان کے لیے کافی تھا اور اسی لیے وہ فن پر، میر و غالب کی طرح محنت نہیں کرتے

جس کا فن شعر تقاضا کرتا ہے۔ وہ تو بس اپنی بات قلعہ معلیٰ کی زبان میں بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ شعر کو مانجھنا، بنانا سنوارنا، بادشاہ کا کام نہیں تھا اور ظفر بہرحال بادشاہ تھے۔ وہ طویل بحروں کا انتخاب بھی اس لیے کرتے ہیں کہ ان میں بات، تشریح کے ساتھ، جلد بیان ہوجاتی ہے لیکن اس کلام کا بھی اپنا معیار، اپنا لہجہ، اپنا لحن ہے اور ان کے ہم عصروں سے مختلف ہے۔ اس کلام کا رنگ و مزاج ان کا اپنا ہے۔ وہ باتیں جو مشاہدے میں آتی ہیں، وہ جذبہ جو دل میں پیدا ہوتا ہے اور وہ واردات جو دل پر گزرتے ہیں وہ انھیں صاف سیدھے بول چال کی بامحاورہ زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ظفر فطری شاعر ہیں لیکن فکروفن کی سطح پر وہ درجہ اعتماد کو نہیں پہنچ پاتے۔ یہی ان کا طرز سخن ہے:

طرز سخن کا اپنے ظفر بادشاہ ہے
اس کے سخن سے یاں نہ کسی کا سخن لگا

جیسا کہ کہا یاسیت، اداسی و افسردگی ان کی ساری زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ یہ اس تہذیب کے دور آخر کی تاریخ کی آواز کا لحن ہے اور اسی لحن سے ظفر کی شاعری کا لحن تشکیل پاتا ہے۔ اسی یاسیت کے زیر اثر دنیا کی بے ثباتی اور فنا کا احساس انہیں تصوف کی طرف لے جاتا ہے جہاں زندگی کے طوفان میں وہ خود کو سائبان عافیت کے تلے محسوس کرتے ہیں اور اسی لیے پہاڑ جیسے غم ظفر کی شخصیت کو ڈھاتے نہیں بلکہ سہارا دیتے ہیں۔ اسی سے استغنا، صبر وشکر، توکل و قناعت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور تصوف ان کی زندگی میں داخل ہوجاتا ہے اور ان کے ایمان کو پختہ تر کرکے ان کا انداز نظر بن جاتا ہے۔ تکبر و غرور کے بجائے عجز و انکسار ان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں اور بڑے سے بڑے غم کو اٹھانیکا حوصلہ اور زندگی سے پیار پیدا ہوجاتا ہے اور ساتھ ہی فقیری بھی ان کے مزاج میں درآتی ہے۔ ظفر سلسلہ چشتیہ میں حضرت فخر الدین سے بیعت تھے:

مرشد پاک رواں فخر الدین

قبلہ و کعبہ جاں فخر الدین

ظفر کے ہاں تصوف میں میر درد کی طرح گہرائی نہیں ہے اور نہ غالب کی طرح وہ مسائل تصوف پر کسی نئے زاویے سے روشنی ڈالتے ہیں وہ تو ''اپنے قلب کے تاثرات اور احساسات کو سیدھے اور سادے الفاظ میں پیش کر دیتے ہیں جن کو پڑھنے کے بعد مفہوم کو سمجھنے کے لیے غور وفکر کی زیادہ ضرورت نہیں پڑتی بلکہ ...... اس کے اثرات خود بخود دل پر قائم ہو جاتے ہیں ...... وہ ہمہ اوست کے قائل ہیں اور مئے وحدت کے خمار میں ان کو عالم ناسوت کی تمام چیزیں عالم لاہوت میں نظر آتی ہیں۔''(۳۴) ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ صوفیانہ خیالات اور صوفیانہ انداز نظر کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں بھی کوئی گہرائی نہیں ہے۔ ان کی ایک بھی غزل میں رنگ تصوف کی وہ چاشنی نظر نہیں آتی جو مثلاً سراج اورنگ آبادی کی غزلوں میں نمایاں و موثر ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ وہ روحانیت کے اس درجے پر نہیں پہنچ سکے جہاں اسرار و رموز کے پردے اٹھنے لگتے ہیں اور منزل وصل سامنے آنے لگتی ہے۔ ایک دور ایسا بھی آیا کہ لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرنے لگے اور ان کے مرید ہو گئے۔ ''گلستان سعدی'' کی صوفیانہ شرح وہ اپنے مریدوں کے سامنے بیان کرتے تھے جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ تصوف نے ان کے مزاج میں انکسار، فقر و درویشی پیدا کر کے زندگی کو ان کے لیے آسان بنا دیا تھا۔ کلیات ظفر میں سینکڑوں اشعار بلکہ غزلیں کی غزلیں صوفیانہ خیالات کا اظہار کرتی ہیں۔ تصوف ان کی زندگی میں ان کے اپنے حالات کے راستے سے داخل ہوا اور ان کی زندگی کا جزو بن گیا۔ اس کے ساتھ ناصحانہ و اخلاقی اشعار کثرت سے ان کی شاعری کا حصہ بن گئے جن میں سے بہت سے ضرب المثل بن گئے ہیں:

ظفر آدمی اس کو نہ جانیے گا ہو وہ کیسا ہی صاحب فہم و ذکا

جسے عیش میں یاد خدا نہ رہی، جسے طیش میں خوف خدا نہ رہا

جو کہ ہو تجھ سے سوا تو اسے حسرت سے نہ دیکھ

اور جو تجھ سے ہو کم اس کو حقارت سے نہ دیکھ

ایک بات جو ظفر کے ہر رنگ شاعری میں یکساں طور سے پائی جاتی ہے وہ ان کا طرز ادا اور سادہ و صاف بامحاورہ زبان کا استعمال ہے،جس پر انھیں ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے ہر تجربے اور مشاہدے کو آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی قدرت زبان کی وجہ سے وہ ہر زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں کے تو ان کے پہلے استاد شاہ نصیر موجد تھے لیکن ان کے بعد یہ کام ظفر نے اپنے استاد سے زیادہ کیا اور متعدد نئی زمینیں خود ایجاد کیں۔ ظفر کی ان زمینوں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں عام طور پر ردیفیں اردو ہیں اور قافیے بھی عام طور پر اردو ہیں۔ مثلاً یہ چند زمینیں دیکھیے:

بلا سے جاہ و حشم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو

نہیں ہے ہم کو بھی غم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو

اس مشکل ردیف میں بھی ظفر نے صاف غزل نکالی ہے۔ وہ مسجع غزل دیکھیے جس کا ایک شعر یہ ہے اور جس میں ''یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے'' ردیف ہے اور پوری غزل میں صفائی و سادگی بھی بدرجہ اتم موجود ہے اور ردیف اپنی جگہ لطف دے رہی ہے:

قول و قسم سب ان کے غلط ہیں ، اپنی غرض کے یار فقط ہیں

جانتے ہیں خوب ان کو ہم ، یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے

انتہائی مشکل زمینوں کے یہ چند مطلعے دیکھیے۔ ظفر کا کمال یہ ہے کہ وہ ان زمینوں میں بھی دلچسپ بامعنی اور صاف شعر نکال کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں:

چلے کہاں ہم سے روٹھ کر تم اٹھائے تم نے قدم جھپا جھپ

نہ جانے دیں گے لپٹ کے بوسے تمہارے لے لیں گے ہم جھپا جھپ

کیا رنگ دکھاتی ہے یہ چشم تر اوہو ہو

خون جگر آہاہا ، لخت جگر اوہو ہو

نہ ہم خوش ، نے خفا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو
غرض کیا کام کیا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو

ظفر کو شعر کہنے میں اس وقت زیادہ لطف آتا ہے جب زمین انوکھی اور نرالی ہو اور کمال کی بات یہ ہے کہ زبان بامحاورہ اور صفائی و سادگی بھی اسی طرح برقرار رہتی ہے۔شاہ نصیر سنگلاخ زمینوں کی وجہ سے محاوروں کو شعر کا جامہ نہ پہنا سکے جس طرح ظفر نے اپنے کلام میں، مشکل زمینوں کے باوجود، محاورات استعمال کیے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردوئے معلّٰی میں ،جس کا مرکز قلعہ معلّٰی تھا اور جہاں کی زبان سب کے لیے سند تھی، محاورات کثرت سے بول چال کی زبان کا حصہ تھے ۔اگر کلام ظفر سے محاورات جمع کیے جائیں تو سینکڑوں کی تعداد میں ہاتھ آئیں گے۔

ظفر بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں۔اسی لیے ان کے ہاں اردو پن نمایاں رہتا ہے ۔اسی اردو پن کی وجہ سے ان کے ہاں پے چیدہ فارسی تراکیب نظر نہیں آتیں۔ ان کے ہاں خالص اردو، اپنے محاوروں کے بانکپن کے ساتھ، شاعری میں ابھرتی ہے اور ایسی سادگی و صفائی کو جنم دیتی ہے جو ظفر کی انفرادیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شعر براہ راست عام قاری تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ ان کی شاعری کی تاثیر زبان کے اس استعمال سے پیدا ہوئی ہے جس میں محاورہ لطف سخن میں روح پھونکتا ہے ۔انھیں لفظوں کے مختلف لہجوں میں چھپے ہوئے معنی کو بیان کرنے کا ایسا شعور ہے کہ دوسروں کے ہاں کم کم نظر آتا ہے۔ ہر ردیف کے ساتھ جتنے ممکن محاورے باندھے جاسکتے ہیں وہ سلیقے سے اس طرح باندھتے ہیں کہ زبان و بیان کا مزہ دوچند ہو جاتا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

زیرِ خنجر ترے بسمل جو یہ دم توڑتے ہیں
کوچہ غم میں پھر آنے کی قسم توڑتے ہیں

اس میں ''توڑتے ہیں'' ردیف ہے۔ مصدر توڑنا سے جتنے ممکن محاورات غزل میں آ سکتے تھے وہ سب ظفر نے باندھ دیے ہیں مثلاً دم توڑنا، قسم توڑنا، قدم توڑنا، توبہ توڑنا وغیرہ۔ اسی طرح ایک غزل کا مطلع یہ ہے:

دل پر بلائے زلف گرہ گیر ڈال دی
تو نے مصیبت اے مری تقدیر ڈال دی

اسمیں ''ڈال دی'' ردیف ہے اور مصدر ڈالنا سے بلا ڈال دینا، زنجیر ڈال دینا، مصیبت ڈال دینا، گردن ڈال دینا، جوانی ڈال دینا، آگ ڈال دینا، تاثیر ڈال دینا، وغیرہ محاورات صفائی و سادگی سے باندھ دیے ہیں۔ ظفر لفظوں کے معانی کے مختلف روپ اس سلیقے سے باندھتے ہیں کہ ہر شعر ایک معنی کو روشن کرتا ہے۔ ظفر کی نو شعروں پر مشتمل ایک غزل ہے جس کی ردیف ''تڑاق پڑاق'' ہے اور گفتگو، دوبدو، سبو وغیرہ قافیے ہیں۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

نہ کیجئے ہم سے بہت گفتگو تڑاق پڑاق
وگرنہ ہووے گی پھر دوبدو تڑاق پڑاق

اس غزل کے ہر شعر کو ٹھہر ٹھہر کر پڑھیے تو تڑاق پڑاق کے مختلف معنی روشن ہوتے جائیں گے اور اندازہ ہوگا کہ اردو زبان میں بول چال کی زبان کے استعمال سے کتنی توانائی پیدا ہوتی ہے اور خود ظفر کو لفظوں اور محاوروں کے محل استعمال پر کتنی قدرت حاصل تھی۔ ظفر کی نظر بول چال کے قرینوں پر زیادہ رہتی ہے۔ وہ اپنے کلام میں گفتار کا مزہ پیدا کرنے کے لیے بندھے ٹکے محاوروں کے علاوہ دوسرے تیوروں کو بھی کام میں لاتے ہیں جن میں سے بعض انھی سے مخصوص ہیں۔ ظفر کی فصاحت میں ان کا انفرادی رنگ اس قدر گہرا اور نمایاں ہے کہ ادا شناس نظریں ان کی ہر غزل کو دور سے پہچان سکتی ہیں۔ ان کے سامنے نہ ان کے بعد کوئی اس رنگ کا لکھنے والا نہیں ہوا۔'' (۳۵) ظفر نے اس طرح زبان اور لغت کی

جو خدمت انجام دی ہے اور الفاظ و محاورات کے مختلف معانی کو شعر کا جامہ پہنا کر جس طرح محفوظ کر دیا ہے یہ ایسی خدمت ہے جو تاریخ ساز ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا تھا کہ ''شاعر کا بنیادی کام تو اتنا ہے کہ وہ اپنی زبان کو محفوظ رکھے، اسے وسعت دے اور آگے بڑھائے۔''(۳۶) اور یہ کام ظفر نے بڑے سنجم، بڑے سلیقے سے انجام دیا ہے۔ اس کام میں ظفر کا بہت دل لگتا ہے:

دل اپنا فکر سخن میں ظفر نہیں لگتا
زمیں غزل کی نہ ہو جب تلک انوکھی سی

زمینِ سہل میں تو ہیں سبھی کچھ شعر کہہ لیتے
ظفر لکھتے غزل جو ایسی مشکل ہیں تو آپ ہی ہیں

ظفر کی شاعری میں ترنم بھی زبان پر قدرت اور موسیقی کے شوق سے پیدا ہوا ہے جو یاسیت کے رنگ سے مل کر پراثر لحن میں ڈھل جاتا ہے۔ موسیقانہ جھنکار ان کے کلام کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں صنائع بدائع کا استعمال بھی ہے اور تشبیہات سے حسن ادا کو موثر بنانے کا سلیقہ بھی۔ سہل ممتنع میں بھی متعدد اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ ظفر، میر و غالب کی طرح کے، بڑے شاعر تو نہیں ہیں لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کی زبان میں اردو پن، شعری مزاج میں ہندوستانیت، لہجے میں جوگیا پن، طرز ادا میں شگفتگی اور انداز بیان میں ایسا مزہ ہے جو ظفر کا امتیاز ہے:

ترا سخن وہ مزے دار ہے کہ حشر تلک
رہیں گے اس کے ظفر طبع نکتہ داں پہ مزے

ظفر نے غزل کے ساتھ ساتھ مختلف اصناف سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے جس میں مثلث، مخمس، مسدس، قطعہ، سلام، پنکھا، سہرا، دوہے اور ٹھمریاں، تضمین در زبان پنجابی کے علاوہ ایک نعتیہ قصیدہ بھی ہے جو دیوان اول کے شروع میں، حمد کے بعد، شامل ہے اور

جسکا مطلع یہ ہے:

اے سرور دو کون شہنشاہ ذوالکرم
سرخیل مرسلین وشفاعت گر امم

جذبہ عقیدت اور سرشاری عشق کے لحاظ سے ایک پر اثر قصیدہ ہے ۔ اس میں ایسا ترنم اور ایسا لحن ہے کہ یہ نعتیہ قصیدہ دل میں اتر جاتا ہے ۔ان کا کلام ان کے زمانے میں بھی قوال، گویے اور طوائفیں گاتی تھیں اور آج بھی ان کا کلام گویوں کی زبان پر ہے ۔منشی کریم الدین نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''تمام ہندوستان کے اکثر قوال اور رنڈیاں ان کی غزلیں، گیت اور ٹھمریاں گاتے ہیں۔'' (۳۷) ظفر کے کلام کے ایک کڑے انتخاب کی ضرورت ہے تا کہ آنے والی نسلیں دلچسپی سے ان کے کلام کا مطالعہ کر سکیں۔ آج حسرت موہانی کا انتخاب بھی تبرک کا درجہ رکھتا ہے۔'' (۳۸)

اس دور میں شاہ نصیر، ابراہیم ذوق اور بہادرشاہ ظفر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اردو زبان کو ایک ایسا روپ دیا، اردو پن جس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں فارسی طرز ادا کی وہ روایت، جس میں فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ پیچیدہ فارسی تراکیب کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے، دم توڑ دیتی ہے اور خالص اردو زبان جس میں عربی و فارسی الفاظ و تراکیب، اعتدال و توازن کے ساتھ، زبان کا حصہ ہیں، پورے جماؤ کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ زبان کے اس روپ کا رشتہ بول چال کی زبان ،اس کے مختلف لہجوں اور تیوروں سے قائم ہوجاتا ہے اور وہ ایک نئے حسن کے ساتھ انیسویں صدی کے سماج کی عام زبان بن جاتی ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے ان تینوں شاعروں کی خدمات لازوال ہیں لیکن ظفر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی شاعری سے اسے مکمل کر دیا۔ عام بول چال کی زبان سے رشتہ جوڑنے کا کام شروع تو شاہ نصیر نے کیا تھا لیکن اس میں تاثیر کا رنگ اور جذبے کو شامل کر کے اسے جو صورت دی وہ عوام و خواص دونوں کے لیے قابل قبول تھی۔

شاہ نصیر کی شاعری جذبے سے عاری ہے۔ ذوق کی شاعری میں بھی خارجیت چھائی ہوئی ہے لیکن ظفر کی شاعری میں جس طرح دبا دبا سا جذبہ رنگ گھولتا ہے اور جس طرح عام بول چال کی زبان اپنے لہجوں اور تیوروں کا اظہار کرتی ہے، ظفر اپنے دونوں استادوں سے آگے ہیں البتہ فن شاعری کی سطح پر وہ ذوق اور شاہ نصیر دونوں سے پیچھے ہیں۔ نواب مرزا داغ دہلوی، ذوق اور بہادر شاہ ظفر کے رنگ سخن اور زبان ہی سے اپنا چراغ شاعری روشن کرتے ہیں۔ داغ دہلوی کی زبانِ سخن میں ذوق وظفر دونوں کی آوازیں شامل ہیں:

سخن دان وسخن گو، یوں تو دنیا میں ہزاروں ہیں
ظفر پر ہم نے تیری سی سخن گوئی نہیں دیکھی

ظفر کی شاعری کی زبان میں متروکات بہت کم ہیں جو زبان انھوں نے استعمال کی ہے وہ ان کے زمانے میں مستند تھی اور خود ظفر سند کا درجہ رکھتے تھے۔ تلک، واں، یاں، ووں، ہووے، آوے وغیرہ کے علاوہ ان کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔

❖•❖•❖ ❖•❖•❖ ❖•❖•❖

حوالہ جات

۱۔ داستان غدر، ظہیر دہلوی، ص ۱۵، مطبع کریمی لاہور (سن ندارد)

۲۔ قلعہ معلیٰ کی جھلکیاں، عرش تیموری، ص ۳۲، مکتبہ جہاں نما، دہلی، ۱۹۳۷ء

۳۔ بزم آخر، منشی فیض الدین، مرتبہ ولی اشرف صبوحی دہلوی، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵ء

۴۔ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۵۶۔۵۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

۵۔ ایضاً اور طامس مٹکاف کی ڈائری، ترجمہ ضیاء الدین برنی، مرتبہ حسن نظامی، ص ۹۱۔۹۲ حلقہ مشائخ، دہلی

۶۔ F.D Political No 189, N.A I بحوالہ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص۹۹۔۱۰۰، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلی، ۱۹۸۶ء

۷۔ خدنگ غدر، معین الدین حسن، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص۲۱، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۷۲ء

۸۔ A Short History of our own times, Justive Mc Carthy, p170, London 1883

۹۔ داستان غدر، راقم الدولہ ظہیر دہلوی، ص ۳۷، مطبع کریمی لاہور، سن ندارد

۱۰۔ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۱۳۹، انجمن ترقی اردو ہند دلی ۱۹۸۶ء بحوالہ ایف ڈی پولیٹیکل نمبر۵۲۔۱۲۵، مورخہ ۱۰ دسمبر ۱۹۵۸ء

۱۱۔ ایضاً ص۱۴۴

۱۲۔ ایضاً بحوالہ نیشنل آرکائیوز، نئی دہلی پولیٹکل نمبر ۱۲۴

۱۳۔ بزم آخر، منشی فیض الدین دہلوی مرحوم، مرتبہ ولی اشرف صبوحی، ص۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

۱۴۔ داستان غدر، ظہیر دہلوی، ص۲۴۔۲۶، مطبع کریمی لاہور، سن ندارد

۱۵۔ ایضاً ص ۳۶۔۳۷

۱۶۔ ایضاً، ص ۲۶

۱۷۔ داستان غدر، محولہ بالا، ص۱۹

۱۸۔ مقالات شیرانی، حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ء

۱۹۔ گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۲۹، مطبع نول کشور، لکھنو ۱۸

۲۰۔ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص۳۴۴، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

۲۱۔ داستان غدر، ص۲۰، محولہ بالا

۲۲۔ مجموعہ نغز، قدرت اللہ قاسم، جلد اول، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۷۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء

۲۳۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، بار دہم، ص۴۹۰۔۴۹۱، آزاد بک ڈپو، مطبع کریمی لاہور

۲۴۔ داستان غدر، محولہ بالا، ص۲۰

۲۵۔ A Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustany Manuscripts of the libraries of the king of ovdh, A sprenger, p 222, Calcutta 1854

۲۶۔ چند ہم عصر، عبدالحق، ص

۲۷۔ مقالات حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظفر محمود شیرانی، جلد سوم، ص۱۴۳۔۱۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

۲۸۔ ایضاً ص ۱۴۱۔۱۶۲

۲۹۔ مجاہدین کی فوج سیاہ لباس میں ملبوس رہتی تھی۔

۳۰۔ مقالات شیرانی، جلد سوم، ص ۱۴۱۔۱۶۲، محولہ بالا

۳۱۔ ایضاً، ص۱۴۱۔۱۴۲

۳۲۔ مجموعہ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، جلداول، ص ۳۷۳، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۳۳ء

۳۳۔ اندازے، فراق گورکھپوری، ص۹۴، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۱۹۵۶ء

۳۴۔ بہادر شاہ ظفر، سید صباح الدین عبدالرحمٰن، ص۱۹۰۔۱۹۱، ماہنامہ معارف اعظم گڑھ، ستمبر ۱۹۳۸ء

۳۵۔ انتخاب ذوق ظفر، شان الحق حقی، ص ۱۸۱، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، ۱۹۴۵ء

۳۶۔ تنقید اور تجربہ، جمیل جالبی (مضمون بہادر شاہ ظفر)، ص ۱۸۰، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۸ء

۳۷۔ طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۴۳۴، دہلی ۱۸۴۸

۳۸۔ انتخاب سخن، حسرت موہانی، جلد اول، سلسلہ شاہ حاتم، ص ۲۷۲۔۲۹۱، احمد المطابع کانپور، ۱۹۲۵ء

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

ولیم فریزر کا قتل، نواب شمس الدین اور لوک گیت فریجن

This Paper tells the story of William Fraser's murder in 1835 in Delhi. Fraser was the resident of East India Company in Delhi from 1830-1835. On 22 March 1835 he was assassinated by some unknown trooper near his house in the darkness of night. Nawab Shamsuddin of Ferozpoor was picked for the crime. Later on he was convicted and hanged. Mirza Ghalib has played a role in this case. William Fraser was considered 'half Asian' because of his Indian life style. He was an extraordinary man. His love for the native ladies was well known. His affair with a meewati woman is recorded in a folk song of Delhi. Perhaps he is the only European who became the theme of an old folk song in India.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ولیم فریزر (William Fraser) کا یہ معمول تھا کہ دن بھر دلی کی ریذیڈنسی (Residency) کے کاموں میں مشغول رہتا، وہاں سے فارغ ہو کر اپنے گھر کو لوٹتا تھا

جو دلی شہر کے کچھ باہر ایک پہاڑی پر تھا اور یہ دلی کا سب سے اونچا مقام سمجھا جاتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ مکان فریزر نے ۱۸۳۰ء میں بنوایا تھا، موقع اور محل کے اعتبار سے مکان ایک ایسی جگہ پر بنایا گیا تھا، جہاں سے سارا شہر دکھائی دیتا تھا اور ہوا کسی رخ کی بھی ہو یہاں ضرور محسوس کی جا سکتی تھی[1] ۱۹۳۸ء میں جب پروفیسر حمید احمد خاں نے اس مکان کو دیکھا تو بہت سی تبدیلیوں کے باوجود اس میں مشرقی وضع کی ایک شان دار ڈیوڑھی بہ طور یادگار باقی رہ گئی تھی اور اس ڈیوڑھی کی چھت ایک نہایت عمدہ، فراخ اور ہوا دار نشست کا کام دے سکتی تھی فریزر اکثر شام کو اس پر بیٹھتا ہوگا اس ڈیوڑھی کے عقب میں اس دور تک ایک بہت بڑی محراب والا کمرہ موجود تھا۔[2] ۱۸۳۰ء میں جب فریزر نے اپنا گھر بنوایا تھا تو یہاں پہاڑی پر گھنا جنگل تھا اور ۱۹۳۸ء تک بھی یہ مقام پیڑوں کی کثرت کے سبب جنگل ہی دکھائی دیتا تھا۔ ان ہی پیڑوں میں ایک بلند ترین مقام پر اس نے اپنا گھر بنوایا تھا۔[3] دلی کے پہلے ریذیڈنٹ اختر لونی (Ochterloney) کے بعد ولیم فریزر دوسرا یورپین افسر تھا جسے اس دور کی یورپین کمیونٹی ''نیم ایشیائی'' کہتی تھی۔[4] وہ ہندوستانی معاشرت میں اس قدر گھل مل گیا تھا کہ اس نے سور اور گائے کا گوشت کھانا بند کر دیا تھا۔[5] ولیم فریزر اردو، فارسی اور ہریانوی اہل زبان جیسی جانتا تھا۔[6] مقامی لوگوں سے اس کے تعلقات بہت گہرے تھے۔ اس کے پہاڑی والے گھر میں دعوتوں اور محفلوں کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ مرزا غالب سے بھی اس کی دوستی تھی وہ بھی ان محفلوں کی زینت بنتے تھے۔

۲۲ مارچ ۱۸۳۵ء کی ایک رات تھی جب ولیم فریزر (William Fraser) مہاراجہ کشن گڑھ کے ہاں دعوتِ طرب سے محظوظ ہو کر اپنے گھر کی طرف لوٹ رہا تھا۔ وہ خود گھوڑے پر سوار تھا۔ اس کے ساتھ ایک اسپ سوار سپاہی اور دو چپڑاسی بھی تھے جو اس کے عقب میں چلے آ رہے تھے۔ رات گئے یا نصف شب کو شہر میں دعوتوں اور نشاط کی محفلوں سے فارغ ہو کر لوٹنا اس کا معمول تھا اور اس شب بھی وہ حسب معمول اپنے پہاڑی

گھر کی طرف جا رہا تھا۔ وہ اپنے گھر کے قریب پہنچنے ہی والا تھا کہ ایک نہایت مشاق نشانہ باز نے بڑے دہانے کی بندوق کی تین گولیاں فریزر کی چھاتی میں داغ دیں اور فی الفور فرار ہونے میں کام یاب ہو گیا۔ فریزر کو زمین پر زخمی حالت میں دیکھ کر ہندوستانی عمل نے اسی وقت میجر پیو (Major Pew) اور کورنٹ رابنسن (Cornet Rabinson) کو خبر دی جو قریب ہی رہتے تھے۔ ولیم فریزر کے جسم کو اس کے گھر میں پہنچایا گیا مگر اس وقت تک وہ مر چکا تھا۔ شہر کے مجسٹریٹ کو اس سانحہ کی اطلاع دی گئی اور باخبر کر دیا گیا کہ فریزر کے قاتل کو شہر میں داخل ہوتے دیکھا گیا ہے اس لیے شہر کے دروازے بند کرنے کا حکم صادر کر دیا گیا۔[7]

ولیم فریزر ایجنٹ گورنر جنرل آف انڈیا کا قتل برطانوی حکومت کے لیے اس دور کا بہت بڑا صدمہ تھا۔ ہندوستان کا حاکم کہلانے والی کمپنی کے حکام اس بات کا تصور بھی نہ کر سکتے تھے۔ ٹامس مٹکاف (Thomas Metcalfe) کی بیٹی جو بعد میں لیڈی کلائیو بیلی (Ledy Clive Bailey) کہلائی اس وقت کم عمر تھی اور دلی میں اپنے ماں باپ کے ساتھ بیٹھی ہوئی تھی۔ اس کا باپ گھر کی نپولین گیلری میں مطالعہ کر رہا تھا کہ رات کی گہری خاموشی میں ملازمین کی آوازیں سنائی دیں۔ مٹکاف صاحب نے بالکل اچانک ڈرائنگ میں آ کر یہ خبر سنائی کہ دلی میں ولیم فریزر کا قتل ہو گیا ہے اور میں فی الفور تحقیقات کے لیے جا رہا ہوں۔[8]

اس قتل کے بارے میں دلی کے برطانوی افسر پورے انہماک کے ساتھ تفتیش کا کام کرنے لگے۔ ان کی اولیں نظر فیروز پور کے نواب شمس الدین خان پر پڑی۔ شک کی وجہ یہ تھی کہ ولیم فریزر اور نواب شمس الدین کے درمیان تعلقات کی کشیدگی کا اہل دلی کو اچھی طرح علم تھا۔ اس کشیدگی کا ایک سبب یہ تھا کہ فیروز پور کے جاگیردار نواب احمد بخش خان کے انتقال کے بعد شمس الدین خاں ان کے جانشین بنے تھے۔ شمس الدین کے دو

سوتیلے بھائی تھے جن کے نام ضیا الدین احمد خان اور امین الدین احمد خان تھے ان کے درمیان لوہاروں کی جاگیر پر تنازعہ چل رہا تھا چھوٹے بھائی اس جاگیر کا دعویٰ کرتے تھے کمپنی کے حکام نے فیصلہ شمس الدین خان کے حق میں کر دیا تھا۔ ۱۸۳۰ء میں جب ولیم فریزر دلی کا کمشنر اور ریذیڈنٹ مقرر ہوا تو اسے محسوس ہوا کہ شمس الدین کے چھوٹے بھائیوں کے ساتھ انصاف نہیں ہوا ہے اس لیے وہ ان کی حمایت کرنے لگا۔ ولیم فریزر کے ساتھ مرزا غالب کی دوستی نے بھی اس حمایت کے حصول میں معاونت کی۔ فریزر کے مشورے سے امین الدین خان نے اپنا کیس کلکتہ لے جانے کا فیصلہ کر لیا۔ فریزر اور نواب احمد بخش خان کے درمیان دوستی تھی اسی طرح سے شمس الدین اور فریزر کے درمیان بھی خوش گوار تعلقات قائم تھے مگر جب فریزر نے شمس الدین کے بھائیوں کے دعویٰ کی حمایت کی تو وہ فریزر سے سخت ناراض ہو گیا اور اس نے فیصلہ کیا کہ وہ فریزر کے گھر جا کر ملاقات کرے گا۔ اور وہ ملاقات کے لیے گیا۔ مگر فریزر نے اسے ملنے سے انکار کر دیا۔ افسوس ناک بات یہ تھی کہ شمس الدین کو فریزر کے حکم سے بے عزتی کے ساتھ گھر سے نکلوا دیا گیا۔[9] شمس الدین جیسے باوقار جاگیردار کے لیے یہ بہت بڑی بے عزتی تھی اور وہ انتقام کی آگ سے بھڑک اٹھا۔ اور اس نے ولیم فریزر کے قتل کا منصوبہ بنایا۔

فریزر کے قتل میں ایک اور محرک بھی تھا جسے برطانوی مورخین نے نظر انداز کیے رکھا تھا۔ مسئلہ یہ تھا کہ فریزر بہت لاابالی مزاج کا مالک تھا۔ خودسر تھا۔ مقامی عورتوں سے اس کے تعلقات اس دور میں زبان زدِ عام تھے۔ برطانوی افسروں میں جنرل ہروے (General Hervey) واحد شخص تھا جس نے فریزر کے قتل میں حقیقت بیانی سے کام لیتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ فریزر نے نواب شمس الدین کی بہن کا نام لے کر اس کا حال پوچھا تھا۔ اور یہی بات اشتعال کا باعث بن گئی تھی۔[10] ۱۹۳۸ء میں پروفیسر حمید احمد خاں نے بھی دلی میں یہ بات سنی تھی کہ فریزر کے ساتھ شمس الدین خان کا فساد جہانگیرہ بیگم کے متعلق

ہی ہوا تھا۔[11] (یہ نواب کی بہن کا نام تھا)

ولیم فریزر کے قتل کی تحقیقات شروع ہوئیں تو اس میں غالب کا کردار بھی سامنے آیا۔ غالب ہی کے دو خطوں میں اس سانحہ کے بارے میں کچھ مواد بھی ملتا ہے جس سے غالب کا کردار مجروح ہوتا ہوا نظر آتا ہے:

گوشہ گیری اور شکستہ خاطری کے زمانے میں کسی ظالم خدا ناترس نے کہ ہمیشہ عذاب ابدی میں گرفتار رہے ولیم فریزر صاحب بہادر ریذیڈنٹ دہلی کو جو غالب مغلوب کے مربیوں میں سے تھے، شب تاریک میں بندوق کی گولی سے ہلاک کر دیا اور میرے لیے باپ کی موت کا غم تازہ ہو گیا۔

دل بے قابو ہو گیا اور میرے خیال و حال پر غم و اندوہ کے بادل چھا گئے۔ آرام و راحت کا خرمن بے طرح جل گیا۔ وقت نے صفحۂ دل سے نقشِ امید کھرچ کر پھینک دیا۔

قضارا جو نشان بتلائے گئے اور اس بنیاد پر جو غلط نہیں تھی ایک سوار کو جو والی فیروز پور کے ملازموں میں سے ہے اس ستودہ صفات شخص کے قتل کے جرم میں پکڑ لیا۔ شہر کے صاحب مجسٹریٹ بہادر کہ پہلے سے مجھ سے واقف تھا اور اس زاویہ نشینی کے زمانہ میں جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے کہ بوم کی طرح صرف رات کے وقت ممکن تھی۔ شبانگاہ میں کبھی کبھی اس سے ملنے جاتا تھا، سکون و عافیت کے اوقات گزارتا تھا۔

جب یہ واقعہ پیش آیا تو اس نے حقیقت حال تک پہنچنے اور اس پر پڑے ہوئے بہت سے اسرار کی پردہ کشائی کی غرض سے مجھے اپنے ساتھ ملا لیا یہاں تک کہ والی فیروز پور مجرم قرار پا گیا اور سرکار کے حکم سے اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ اس کی گرفتاری عمل میں آئی اور سرکاری پولیس اس کی جاگیر پر جا کر بیٹھ گئی۔ چونکہ میرے اور اس کے مابین نااتفاقی چل رہی تھی اور شہر کے لوگ اس سے واقف تھے سب کے سب نے میرے مخالف

اور اس کافر نعمت کی گرفتاری کو جس نے اپنے محسن کو مار ڈالا میری طرف سے مخبری کا نتیجہ قرار دیا۔

یعنی مرد مانِ شہر خاص و عام یہ واہمہ رکھتے ہیں کہ شمس الدین بے گناہ ہے فتح اللہ بیگ خاں اور اسد اللہ خاں نے انگریزوں کو اس کے خلاف بھڑکایا ہے اور اس کے حق میں چند جھوٹی سچی باتیں لگا کر اس بیچارے کو مصیبت میں مبتلا کر دیا ہے طرفہ تر بات یہ کہ فتح اللہ بیگ خاں والیٔ فیروز پور کا برادر عم زاد ہے۔ مختصر یہ کہ قصہ یہاں تک پہنچ گیا کہ مجھ پر لعنت ملامت دہلی کے یاوہ گویوں کا وظیفۂ لب بن گئی ہے۔

آغاز میں تو صرف ولیم فریزر بہادر کے قتل ہی کا افسوس تھا اب ایک طرف قاتل مشخص ہو گیا اور اُدھر بدگمانانِ شہر نے مجھے عاجز کر دیا۔

یزدانِ پاک سے جو ستم گردں کو ہلاک کرتا ہے اور ستم رسیدہ لوگوں کو اپنی بخشایشوں سے نوازتا ہے میں صبح کے وقت یہ دعا کرتا ہوں کہ اس خیرہ سر بے آرزم کو جلد از جلد اس کے کیفر کردار تک پہنچائے اور اس سربلندی طلب کرنے والے کو فرازیٔ دار نصیب ہو میں جانتا ہوں کہ میری ہمت ظفریاب اور میری دعا بارگاہِ خداوندی میں مستجاب ہے۔[۱۲]

ایک دوسرے خط میں غالب نواب شمس الدین کے انجام کی خبر دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کیا عرض کروں کہ میری ہمت ایک عجیب کام کی انجام دہی میں مصروف تھی اور میری نظر ایک منظر بلند کی دیدہ بانی کر رہی تھی یہاں تک کہ وہ ہنگامہ ختم ہوا اور اس کے ہر کردار کو جیسا کہ چاہیے تھا اس کے عمل کی پاداش مل گئی...... جاگیردار فیروز پور کو پھانسی پر لٹکا دیا گیا اور اس کی جاگیر اور متعلقات جاگیر بحق سرکار ضبط ہوئے...... میں

کہ اس جاگیر میں انگریزی سرکار کے حکم سے وظیفہ پاتا ہوں اب
مجھے اس کا انتظار ہے کہ یہ حکام میرے ساتھ کیا سلوک روا رکھتے
ہیں۔ ہنوز یاوریِ تقدیر کی امید میں جی رہا ہوں۔''[۱۳]

دلی کی عدالت میں نواب شمس الدین خان کو ولیم فریزر کے قتل کے شبہ میں ملوث پا کر تحقیقات کا آغاز کیا گیا۔ چونکہ یہ بہت اہم تاریخی مقدمہ تھا اس لیے عدالتی کاروائی تیزی سے جاری رہی۔ پنجاب آرکائیوز، لاہور میں اس مقدمے کی فائل کے وہ حصے موجود ہیں جن میں دلی کے ریذیڈنٹ کی طرف سے گورنر آگرہ کو حالات سے باخبر رکھا گیا ہے۔ چنانچہ ان کاروائیوں کے مطابق دلی کے مجسٹریٹ نے نواب شمس الدین خان کو عدالت کی طرف سے اطلاع بھجوائی تھی کہ فریزرؔ کے مقدمہ قتل میں اس کی حاضری عدالتی تفتیش کے لیے ضروری قرار دی گئی ہے۔[۱۴] ۲۰ اپریل ۱۸۳۵ء کو گورنر جنرل ان کونسل نے آگرہ سے حکم دیا تھا کہ اگر نواب عدالت میں حاضری کے سمن (Summon) کی تعمیل نہ کرے تو اس سے طاقت کے ذریعے تعمیل کروائی جائے۔[۱۵] ریذیڈنٹ کی رپورٹ کے مطابق نواب احکامات کی تعمیل کرتے ہوئے۔ ۱۸ اپریل کو دلی پہنچ گیا تھا اور اسی روز اس نے مجسٹریٹ سے ملاقات کی تھی۔ مجسٹریٹ کے بیان کے مطابق ملاقات کا نتیجہ غیر تسلی بخش رہا تھا۔ یہ بھی خبر دی گئی تھی کہ اگر نواب اپنی دریا گنج والی حویلی میں مقیم رہا تو اس کا رابطہ اپنے پیروکاروں سے برقرار رہے گا، اس لیے وہاں رہنا درست نہ ہوگا اس خیال کے پیش نظر کچہری کے قریب اس کی رہائش کا بندوبست کیا گیا تھا۔ رپورٹ سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس وقت تک دلی کے حکام نواب کے خلاف ٹھوس ثبوت حاصل کرنے کا دعویٰ کر رہے تھے۔[۱۶] عدالتی تحقیق کے نتیجہ میں جو شواہد ملے تھے ان کی ایک عمدہ رپورٹ اختصار کے ساتھ ڈبلیو۔ ایچ۔ سلیمین (W.H. Sleeman) کی کتاب Rambles and recallections of ar Indian Offical میں دی گئی

ہے۔ اس رپورٹ کے مطابق شمس الدین خان نے اپنے دو خاص آدمی انیہ اور کریم خان ولیم فریزر کے قتل کے لیے مقرر کیے تھے۔ وہ کئی ہفتوں تک دلی میں مقیم رہ کر فریزر کی روزمرہ نقل وحرکت کا جائزہ لیتے رہے تھے اور اس مقصد کے لیے کسی بہترین گھڑی کا انتظار کرتے رہے تھے۔ کریم خاں اپنے زمانے کا بہت بڑا نشانہ باز تھا۔ اور اسی فن کو استعمال کرتے ہوئے اس نے فریزر کو ختم کر دیا تھا۔ ایک انگریز افسر جان لارنس نے کریم خان کو اس کے ٹھکانے سے دلی میں پکڑا، اس کے قبضے سے شمس الدین خان کے خطوط نکلے جو علامتی شکل میں لکھے گئے تھے بعد میں ان کی تعبیر کرتے ہوئے کہا گیا کہ ان میں فریزر کے متعلق اشارے موجود ہیں۔ دلی کے ایک کنوئیں سے وہ بندوق بھی مل گئی جو قتل میں استعمال کی گئی تھی اور جسے کریم خان نے کنوئیں میں پھینک دیا تھا۔ اس مقدمے میں فیصلہ کن کردار نواب کے ملازم انیہ کا تھا جو فیروز پور بھاگ گیا تھا وہاں اسے یہ محسوس ہوا کہ شاید نواب اس قتل کا ثبوت ختم کرنے کے لیے اسے قتل کر دینا چاہتا ہے اس خوف سے وہ پہلے اپنے گاؤں میں اور پھر پہاڑوں میں چھپ گیا۔ موت سے وہ مسلسل خائف رہا اسی ذہنی کیفیت میں اس نے سلطانی گواہ بننا قبول کر لیا اور قتل کے واقعات بیان کر دیے۔ دلی کی عدالت کا جج رسل کولون (Russel Collvin) تھا اس نے شمس الدین خان کو اس قتل کا محرک قرار دیتے ہوئے سزائے موت کا حکم صادر کیا یہی سزا کریم خان کو سنائی گئی۔ ریذیڈنٹ دلی نے اس سزا کی خبر گورنر آگرہ کو ارسال کی اور وہاں سے کلکتہ کی سپریم گورنمنٹ آف انڈیا کو بھیجی گئی اور وہاں سے نواب کی سزائے موت کے احکام کی تصدیق کی گئی۔ ۳۰ ستمبر ۱۸۳۵ء کو اطلاع دی گئی کہ ولیم فریزر کے قتل میں نواب شمس الدین کو سزائے موت دی جائے۔ سزا پر عمل درآمد کرانے کے لیے وارنٹ جاری کیا جائے اور نواب کی ریاست اور تمام جائیداد کی ضبطی کے احکام صادر کیے جائیں۔ پرگنہ لوہارو نواب کے دونوں بھائیوں کو واپس کیا جائے۔[۱۷] ریذیڈنٹ دلی نے ۱۸ اکتوبر ۱۸۳۵ء کو آگرہ کے

گورنر کو یہ اہم اطلاع ارسال کی کہ ۸ اکتوبر کی صبح کو کشمیری دروازے کے باہر نواب کو پھانسی دے دی گئی اور اس کے ایک گھنٹہ بعد نواب کی لاش اس کے برادرِ نسبتی کے سپرد کر دی گئی۔

ولیم فریزر اپنے دور میں ایک لیجنڈ (Legend) کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ اس کے بارے میں دور دور تک یہ مشہور تھا کہ اس نے چوراسی شیر مختلف اوقات میں شکار کیے تھے۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اپنی عادات کے اعتبار سے اسے ''نیم ایشیائی'' کہا جاتا تھا۔ ایشیائی عادات ہی کی وجہ سے دلی کے پہلے ریذیڈنٹ اختر لونی (Ochterloney) کی طرح وہ بھی دیسی عورتوں سے عشق کرتا تھا۔ عمر بھر اس کے کتنی عورتوں سے تعلقات رہے اس کے بارے میں تو کچھ کہنا بہت مشکل ہے مگر دلی میں اس کے حرم میں چھ۔ سات باقاعدہ بیویاں موجود تھیں جو سب کی سب دیسی عورتیں تھیں۔ فریزر کے کئی بچے ان عورتوں سے تھے۔[۱۸] یہ بھی روایت ہے کہ میواتی عورتوں سے اسے خصوصاً عشق تھا۔ وہ میوات کے علاقے میں ایک داستانی ہیرو کی طرح مشہور تھا اور اس علاقے میں اس کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ بالآخر وہ لوک گیتوں کا ہیرو بن گیا تھا۔ یورپین لوگوں میں شاید وہ واحد شخص تھا کہ جو لوک گیتوں میں ظاہر ہوا تھا۔ دلی اور میوات کے علاقوں میں سو سال پہلے تک ایک لوک گیت ''فریجن'' کے نام سے مشہور تھا۔ یہ گیت میواتی دوشیزہ ''سرون'' اور فریزر کے عشق کے بارے میں تھا۔ اس گیت کو آغا حیدر حسن دہلوی نے جولائی ۱۹۳۳ء کے ''ادبی دنیا'' میں اپنے ایک مضمون کے ساتھ پیش کیا تھا۔ میں اس بھولے بسرے گیت کو آغا صاحب کے ایک نوٹ کے ساتھ دوبارہ دنیائے ادب کے سامنے لا رہا ہوں:

''فریزر کی قبر کشمیری دروازے میں جیمس اسکنر کے گرجا میں اب تک موجود ہے۔ دلی کے آس پاس اب بھی جاٹوں کے گاؤں میں فریجن کی یاد تازہ ہے۔ دلی پیاری

کے بسنے والے کوش نصیبوں میں کونسا ایسا ہوگا جس نے گلابی جاڑے کی چاندنی راتوں میں قطب صاحب کے قیام یا آس پاس کے جنگلوں کی سیل میں ڈھولک اور سارنگی کے ساتھ لمبی اوپر جانے والی آواز میں کھڑاگ کی کھٹ کھٹ سے ملے ہوئے سروں میں فریجن اور سَرون کا گیت نہ سنا ہوگا۔ یہ گیت سو برس سے زیادہ کا ہے۔ میرے چھٹپن میں بھی شہر میں برسات کی راتوں میں پرانی مامائیں، اصیلیں، مغلانیاں تھوڑے تھوڑے سے الفاظ کے ردوبدل کے ساتھ گایا کرتی تھیں۔ اور برسات کے گیتوں میں بیسیوں گیت تھے۔ ''چتر بنجارے''، ''نیلی سی گھوڑی باتلی''، ''جارے مغل کے چھوکرے جھجری پانی کی لا پیاسی مرے چنداراولی''، ''جھولا کن ڈالورے امریاں''، ''مہاراجہ کیوڑیاں کھولورس کی بوندیں پڑیں''، ''جمنا پہ چھائی رے کالی گھٹا''، ''آئی اندھیری رات رے میں بھیجی جاؤں''، ''مان آڑو جامن گھلے دھرے''، ''نیم کی بنولی پکی ساون کا دن آئے گا''، ''کوئی بندا چانول لایورے دال ہے مسور کی''، ''بیر سان آیا رے اب مورے سیاں گئے ہیں بدلیس موہے چندری کون رنگاوے''، ''اماں میرے باوا کو بھیجو ری کہ بٹی تیرا باوا تو بڈھا ری''، ''چوڑا تو ہاتھی دانت کارے'' کس کس گیت کی یاد کر کے چھاتی پیٹوں۔ سینکڑوں ہی گیت تھے کہ جہاں جھولے میں ٹنگے اور ہیں کہ نکلتے چلے آتے ہیں۔ ختم ہی ہونے پر نہیں آتے۔ سقنیاں ہیں کہ الگ ڈھولک اور سارنگی کے ساتھ اپنے الاپ رہی ہیں۔ دھوبیوں کے کھنڈ الگ ہیں۔ جانے دلی بیاری میں دلی والے رہے بھی یا نہیں۔ یا ہیں تو وہی سیلانی جیوڑے ہیں۔ جو میرے چھٹپنے میں تھے۔ باہر والوں اور نئی تاشی کے لیے یہ گیت جو میرا ذہن محفوظ رکھ سکا۔ لکھتا ہوں۔ اس سے فریجن کے کچھ کارنامے معلوم ہوں گے۔

فریجن سَرون کے گیت کی خاص دھن ہے۔ جو سننے ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ ہائے اب تو شاید اس کا گانے والا بھی کوئی نہ رہا ہوگا۔ وہ رہی سہی سبھا بھی الٹ گئی۔ شہری شہر بدر ہوئے۔ باہر والے آن گھسے۔ نہ وہ شہر رہا نہ وہ لوگ رہے۔ جب ہم ہی وہاں نہ

رہے تو رہتا کیا خاک۔ اب تو یہ بھی کوئی نہیں بتا سکتا گانوں ''گنگانا'' ہے۔ گوہانہ ہے یا ''ننگانا'' ہے۔ اور بہت سے سائیں کے لال ایسے بھی ہوں گے۔ جنہیں یہ بھی نہ معلوم ہو کہ ڈھولا کنواں کہاں ہے۔ جانے کس بھن پیرے سبز قدموں کی بدولت یہ سارستی آئی۔ ہائے دلی والے دلی۔

یہ واقعات میں نے سکندر جہاں بیگم صاحبہ مرحومہ سے جو نواب شمس الدین کی بہن کی نواسی تھیں سنے ہیں۔ ان کو میں دادی اماں کہا کرتا تھا۔ اور ان سے بہت مانوس تھا۔ مرحومہ بھی مجھ سے بہت الفت رکھتی تھیں۔ ان کی صاحبزادی اختری بیگم صاحبہ مرحومہ سرامیر الدین خان بہادر نواب لوہارو سے منسوب تھیں + بسم اللہ بیوی صاحبہ بنت نواب شیر جنگ بہادر جو میرے نانا نواب احمد حسن خان صاحب مرحوم سے منسوب تھیں۔ وہ بھی فریجن اور مرزا شمس الدین کے واقعات سنایا کرتی تھیں۔ اور اکثر شہر کی بڑی بوڑھیوں اور پرانے ثقہ و سنجیدہ لوگوں سے میں نے تمام مذکورہ بالا حالات سنے ہیں۔ گیت ملاحظہ ہو:

دھر کلکتے سے چلا فریجن پانچوں پیر منائے۔\
اللہ جانے رے پانچوں پیر منائے\
پانچ مقام دلی کے نولے چھٹا گوہانہ گاؤں\
اللہ جانے رے چھٹا گوہانہ گاؤں\
ڈھولے کنوئیں پہ تنبورے تانے میخیں دیں گڑوائے\
اللہ جانے رے میخیں دیں گڑوائے\
پانچ سوار چھٹا رے فریجن سَرون ڈھونڈن جائے\
اللہ جانے رے سرون ڈھونڈن جائے۔ جکوئی سَرون کا بھید بتائے ہاتھی دوں گا انعام\
اللہ جانے رے ہاتھی دوں گا انعام\
سگے چچا نے بھید بتایو سَرون باجرے میں

اللہ جانے رے سرون باجرے میں

ڈولے ڈولے چلا فرنگن پانچ سوار لیے

تیرا مریو پانچ سوار لیے

پانچ پیڑ باجرے کے کاٹے چھٹا نہ کاٹا جائے

اللہ جانے رے چھٹا نہ کاٹا جائے

ہاتھ میں گو پیا ڈونگے درانتی ٹولے بگاتی جائے

اللہ جانے رے ٹولے بگاتی جائے

ہاتھ پکڑ ہاتھی پہ ڈالا سَرون روتی جائے

تیرا مریو سَرون روتی جائے

امی چند روتا دولے سرون میری جائے

تیرا مریو سرون میری جائے

بھائی بھتیجو سبھی جو کنبہ مل لے سرون پھیر ملن کی نائے

اللہ جانے رے سَرون پھیر ملن کی نائے

الٹے سلٹے گوندھ دے ری نائی کی پھر نہ گندھاون آئے

اللہ جانے رے پھر نہ گندھاون آئے

آگے لہار کی پیچھے سنار کی بیچ میں سَرون جائے

اللہ جانے رے بیچ میں سَرون جائے

آدھی رات پہر کا تڑکا تارے گنتی جائے

اللہ جانے رے تارے گنتی جائے

چھوٹے بگڑ سے بڑے بگڑ میں جائے

اللہ جانے رے بڑے بگڑ میں جائے

پیڑھی کا بیٹھنا چھوڑ میری سَر ون کرسی کا بیٹھنا سیکھ

اللہ جانے رے کرسی کا بیٹھنا سیکھ

ہاتھوں سے کھانا چھوڑ میری سَر ون چھری کانٹوں سے کھانا سیکھ

اللہ جانے رے چھری کانٹوں سے کھانا سیکھ

لہنگے کا پہننا چھوڑ میری سَر ون سائے کا پہننا سیکھ

اللہ جانے رے سائے کا پہننا سیکھ

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالے

۱۔ بشیر الدین احمد، واقعات دارالحکومت دلی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ج۔۲، ۴۹۲

۲۔ پروفیسر حمید احمد خاں، مرقع غالب (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۳) ۲۴۵

۳۔ مذکورہ حوالہ، ۲۴۶

4- Percival spear, Twilight of the Mughals (Delhi: munshiram manoharlal, 1991) 164

5- William Dalrymple, White Mughals (London:flaminigo, 2003)53

۶۔ عبدالقادر خان، علم و عمل (وقائع عبدالقادر خانی) محمد ایوب قادری، ترتیب و حواشی: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۷۰ء) ج۔۱، ۱۲۳

7- W.H. Sleeman, Ramhles and Recollections (Delhi: Rupa, 2003) ‧ 414-415.

8- M.M. kaye, editer; The Golden calm (England: webh & Bower 1980)24

9- Twilight 184

10- Ramhles 723

۱۱۔ مرقع غالب، ۲۴۱

۱۲۔ تنویر احمد علوی، مرتب: اوراق معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۱۴۷، ۱۴۶

۱۳۔ اوراق معانی، ۱۵۰، ۱۴۹

14- File Case No.9-A, 22 April 1835. Punjab Archives, Lahore.

15- Ibid. p.51-52

16- Ibid. 22 April 1835.

17- Ibid. 30 september 1835, p.73

18- Geoffery Moorhouse, India Britanica (Chicago: Academy chicago publishers, 1983)138

نواب شمس الدین خان (عجائب گھر، دہلی)

ڈاکٹر عطش درانی

تقابلی لسانیاتی تحقیق کے مسائل

Language is used in two fundamental ways: verbal communication known as "registers" and the ways of writings that gave rise to various "genres". A comparison of this nature is vital and necessary for a comparative study of Pakistani languages, in the field of research. The article provides us with different angles of debate and research in the fundamental of linguistics.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

زبان کیا ہے؟ یہاں ہماری مراد انسان کے منہ میں موجود گوشت کے اس لوتھڑے کی کارکردگی اور فعلیت ہے جسے عام طور پر زبان کہا جاتا ہے۔ اس فعلیت کو مختلف صورتوں اور ثقافتوں کے حوالے سے مختلف نام دیئے جاتے ہیں تاہم عام طور پر زبان کی دو بڑی قسمیں ہوتی ہیں۔

۱۔ زبانی: بول چال کے انداز یا سانچے (Registers)

۲۔ تحریری: مختلف اصناف کے کینڈے (Genres)

ان میں سے زبانی سانچے دراصل زبان کی مختلف صورت حال میں استعمال میں آنے والی قسموں کا نام ہے جیسے بچوں کی زبان، مزدوروں کی زبان، استادوں کی زبان وغیرہ وغیرہ۔ جبکہ کینڈا تحریر کے سماجی اور رسمی انداز کا نام ہے جو مختلف اصناف ادب کو زبان

کے لحاظ سے ممتاز کرتے ہیں جیسے شاعری کی زبان، ناول کی زبان، مضمون کی زبان وغیرہ۔

یہ سانچے اور کینڈے کسی نہ کسی طرز بیان کی صورت اختیار کرتے ہیں جو زبان کے کسی نہ کسی معاشرتی استعمال کو ظاہر کرتے ہیں انھیں محضر (Discourse) کہا جاتا ہے۔ مختلف میدانوں میں زبان کے مختلف محضر ہوتے ہیں جیسے قانون کی زبان ، دفتری زبان، اشتہار کی زبان، سائنس کی زبان، ٹیکنالوجی زبان، ادبی زبان، صحافتی زبان۔ اس میں سے ہر محضر ایک دوسرے سے اپنے ذخیرہ الفاظ اور تشکیل و انتخاب کی بنا پر دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔

تحریری طور پر زبان کا ہر کینڈا اور محضر کسی نہ کسی نظر آنے والی صورت میں پیش کیا جاتا ہے جسے ہم متن کہتے ہیں۔ ہر متن اپنی مخصوص صفات رکھتا ہے اور اس سے معنی انسان اپنے سابقہ تجربات کے توسل (Mediation) سے سمجھ پاتا ہے۔ یہاں پر توسل اور معنی کے رشتوں کو سمجھنے کے لیے جس علم کی ضرورت درپیش ہوتی اسے لسانیات کا نام دیا گیا ہے گویا لسانیات بنیادی طور پر زبان، متن اور معنی کا سائنسی جائزہ لیتی ہے۔

ہر قسم کی زبان میں ذخیرہ الفاظ وفقرات کو ہم دو علوم کے ذریعے سے سمجھ سکتے ہیں: ایک علم اصطلاحات اور دوسرے معنویات (Semantics) ۔ اگر ہم اصطلاحات اور معانی کو عام استعمال کی حدود میں رکھیں تو ایسی زبان کو عمومی مقاصد کی زبان (LGP) کہتے ہیں اور اگر بعض خصوصی مقاصد کے لیے استعمال کیا جائے تو انھیں LSP کہتے ہیں۔ یہاں ایک بات سمجھنے کی ہے کہ زبان بنیادی طور پر LSP ہوتی ہے جیسے کاریگروں کی زبان، عدالتوں کی زبان، سائنسی زبان، کھیلوں کی زبان، جو اسی میدان کے لوگ اپنے میدان کے مختلف تصورات کو سمجھنے کے لیے باہمی طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ان میں سے محض چند الفاظ یا اصطلاحیں غیر متعلقہ لوگوں کے استعمال میں بھی آ جاتی ہیں

اور یوں تمام میدانوں کی LSP کا ایک مشترک ذخیرہ اور استعمال LGP کہلاتا ہے۔ عام طور پر ہم LGPہی کو زبان قرار دیتے ہیں اوراسی کے مطالعے میں سر کھپاتے ہیں۔ عام زبان کے اس مطالعے کو اگر تاریخی انداز سے دیکھا جائے تو اسے علم زبان (Philology) کہا جاتا ہے۔

جیسا کہ ہم نے بیان کیا ہے خاص مقاصد کی زبان (LSP) تصورات کو اصطلاحات اور فقرات کی صورت میں بیان کرتی ہے اور ہم جانتے ہیں کہ خصوصی زبان کی قسمیں اتنی ہی ہیں جتنی علوم وفنون کی قسمیں ہیں۔اب تک علوم وفنون کی کل تعداد ا ڈھائی سو کے قریب ہے جس میں ایک کروڑ ستر لاکھ کل علمی تصورات پائے جاتے ہیں۔ یہ علمی تصورات کسی نہ کسی علاقے کی زبان مثلاً انگریزی، اردو، عربی وغیرہ کے الفاظ میں بیان ہوتے ہیں اور کسی بھی ایسی زبان کے پاس زیادہ سے زیادہ ذخیرہ ساٹھ ہزار الفاظ کا ہے۔چنانچہ ہر لفظ کو ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کرنا پڑتا ہے۔عمومی زبان میں ہمیں روز مرہ ڈیڑھ ہزار الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ جبکہ کہ علمی زبانوں کا اصطلاحی ذخیرہ جو ایک یا زیادہ الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے کم ازکم تین لاکھ ضرور ہونا چاہیے۔ انگریزی کے پاس یہ ذخیرہ پانچ لاکھ ساٹھ ہزار ہے۔ اس کے علاوہ ایک لاکھ دس ہزار مخففات بھی ہیں۔ ہر سال دو ہزار نئی اصطلاحوں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اردو میں الفاظ کی کل تعداد بتیس ہزار ہے جن سے اب تک دو لاکھ اصطلاحیں وجود میں آئی ہیں۔

خاص زبان(LSP) ماہرین استعمال کرتے ہیں اور ان میں لفظ سازی بذریعہ قرار داد ہوتی ہے جو کوئی اصل موجد دریافت کنندہ ،لکھاری یا مترجم وضع کرتا ہے۔ جبکہ عمومی مقاصد کی زبان میں ان بنیادی طے شدہ الفاظ کی مختلف شکلیں وجود میں آتی ہیں اور ان سے زبان عمومی زبان جنم لیتی ہے۔

لسانیات جیسا کہ ہم نے کہا، زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے جو آوازوں ، ان کی

ترتیب ، ان کا اظہار، معنی، ابلاغ، نحو وغیرہ کا مطالعہ کرتی ہے اور علم اصوات ،صوتیات ، مارفین، مارفیمیات کا احاطہ کرتی ہے۔ لسانیات کی شاخوں میں فلسفہ زبان، اسلوب، لسانی منصوبہ بندی، سماجی لسانیات، نفسی لسانیات، تقابلی لسانیات، تاریخی لسانیات، کمپیوٹیشنل لسانیات، حسابی لسانیات، دماغی لسانیات، بشریات لسانیات وغیرہ اہم ہیں۔

ہمارے حوالے سے پاکستانی زبانوں کے میدان تحقیق میں تقابلی لسانیات زیادہ اہم ہے جس کی ایک صورت صوتیاتی مطالعے ،نحو، معنویات، محضری تجزیہ، قواعدی تشکیل اہم ہیں۔ دوسری طرف لسانیاتی جغرافیہ، بول چال کا تجزیہ، لغوی شماریات، قدیمی مطالعہ، لغوی مطالعہ، اسلوبیات اور ان دونوں سے بڑھ کر بولیوں کی ہم آہنگی کا مطالعہ اہم ہیں۔

پاکستانی زبانوں میں تحقیق کا بنیادی مسئلہ یہ نہیں ہے کہ ہم محض اشتراک الفاظ پر کام کر کے بیٹھ جائیں اور اگر ہمیں مختلف محولہ بالہ میدانوں میں کام کرنا پڑے تو پھر ایسی صورت میں ہمارے پاس کون سے خاص میدان باقی رہ جاتے ہیں جن پر کام کرنے کی ضرورت ہے ان میں لسانی جغرافیہ، لسانی منصوبہ بندی، ترجمہ کاری، مسودہ اور اس کی پیش کش، اصطلاحیات، تصوریات، تقابلی اسلوبیات جیسے موضوعات ہماری زبانوں کے تقابلی مطالعے کے لیے بے حد ضروری ہیں۔ انھی سے ہمارے ملک میں زبانوں کا مستقبل محفوظ ہوگا اور ان کے فروغ کی راہیں نکلیں گی۔

ان حوالوں سے تحقیق کرتے ہوئے ہمیں جو طریق کار منتخب کرنا ہے اسے سائنسی مطالعے کا نام ہی دینا مناسب ہے۔ سائنسی مطالعے کے لیے سائنسی طریق تحقیق کو اپنایا جاتا ہے جس میں مندرجہ ذیل اصول سامنے رکھے جاتے ہیں، یعنی کوئی تحقیق اس وقت تک انجام نہیں پا سکتی جب تک کہ:

۱۔ کوئی مسئلہ مشکل یا ضرورت درپیش نہ ہو۔

۲۔ ان ضرورتوں سے کوئی تحقیقی سوال پیدا نہ ہو۔

۳۔ ان تحقیقی سوالوں کا کوئی جواب نظر نہ آتا ہو۔

۴۔ ان جوابات کو جانچا نہ جائے۔

۵۔ اس جانچ میں کوئی بنیادی اصول طے نہ کیے گئے ہوں۔

۶۔ ان اصولوں کا کوئی تجزیہ نہ کیا گیا ہو۔

۷۔ اس تجزیے کی بنیاد پر کچھ مشاہدے نہ کیے گئے ہوں۔

۸۔ ان مشاہدات کے لیے کوئی آلات نہ وضع ہوں۔

۹۔ ان آلات کے ذریعے کوئی کوائف جمع کر کے تجزیہ نہ کیا گیا ہو۔

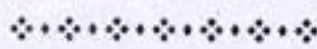
۱۰۔ تجزیے سے کچھ حاصلات سامنے نہ آئیں۔

۱۱۔ ان حاصلات کے کوئی نتائج مرتب نہ کیے گئے ہوں۔

۱۲۔ ان نتائج کی بنیاد پر سفارشات یا لائحہ عمل ترتیب نہ دیا گیا ہو۔

چنانچہ اس سائنسی طریق کار کی بنیاد پر کیا گیا کوئی کام تحقیق کہلانے کا مستحق ہو گا۔ بصورت دیگر تحقیق کی دنیا میں بڑے سے بڑے علمی کام کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ زبانوں پر کام کرنے والے افراد سائنسی طریق تحقیق اپنائیں اور اس کے لیے لسانیات کو بنیادی علم قرار دیتے ہوئے اس کی تحصیل پر زیادہ زور دیں۔ پاکستانی زبانوں کی ترقی کے لیے یہی ایک بنیادی کسوٹی ہے کہ اس زبان میں سائنسی بنیادوں پر لسانیاتی تحقیق کس حد تک انجام دی جاتی رہی ہے۔

⁂⁂⁂⁂⁂⁂

ڈاکٹر طیب منیر

حسرتِ آزاد اور قفس آباد فیضؔ

This article is a discussion of two letters - one written by Chiragh Hasan Hasrat to Faiz and Faiz's reply. The latter was published whereas the former is an unpublished letter. These letters show the nature of the relationship that existed between the two great writers and are significant contribution to literature.

❖•❖•❖•❖•❖•❖

فیض احمد فیضؔ (۱۹۱۱ء ۔۱۹۸۴ء) ایام اسیری میں یادِ غزال چشماں، ذکرِ سمن عذاراں سے ہی کنج قفس کو پر بہار نہیں بناتے رہے بلکہ خوش وقتی کی خاطر اور کئی مشاغل و مصروفیات میں اپنے آپ کو گم رکھتے تھے۔ کئی دیاروں، زبانوں اور زمانوں کا ادب ان کے پیش نظر رہتا۔ عربی، فارسی، اردو، پنجابی، انگریزی، کتب کا مطالعہ ان کا محبوب مشغلہ تھا۔ دوران اسارت فیض صاحب نے فرانسیسی اور ہسپانوی زبانیں سیکھنے کا بھی ڈول ڈالا اور کسی حد تک ان میں مہارت بھی حاصل کر لی۔ ان کا ارادہ تھا کہ ان زبانوں کے ادب کا بلاواسطہ مطالعہ کیا جائے۔ اردو شعرا کا انتخاب بھی شروع کیا تھا جو مکمل نہ ہو سکا۔

مختلف النوع موضوعات کی حامل کتب بڑے شوق سے پڑھتے ناول، افسانے، ڈرامے، شاعری، خطوط کے مجموعے، تاریخ، عروض، لغت، تنقید اور مزاح کے ساتھ ساتھ ادبی رسائل مسلسل زیر مطالعہ رہتے۔ فرمائش کر کے دوست احباب اور اہل خانہ سے کتابیں

منگواتے رہتے۔ مطالعہ کا شوق اس قدر تھا کہ پڑھی ہوئی کتابیں دوبارہ پڑھتے۔ ’’صلیبیں مرے دریچے میں‘‘ کے ہر مکتوب میں کسی نہ کسی کتاب کا ذکر ہے۔ کتاب خوانی کے علاوہ دوستوں سے خط و کتابت بھی ہو رہی ہے اور احباب کے خط پڑھ کر خوشی اور بہجت کا اظہار بھی کیا جا رہا ہے۔ اسی ماحول اور منظر میں مولانا چراغ حسن حسرت کا ایک طویل خط حیدرآباد جیل میں آتا ہے۔ خط پڑھ کر فیض صاحب لکھتے ہیں: ایک زمانے کے بعد کشاکش دیدہ و دل کا سامان ہاتھ آیا۔ اس لیے جواب کی کاوش کی بجائے حظ اندوزی میں محو رہا۔‘‘ پھر حسرت کے خط کا جواب لکھا۔ یہ دونوں خط ہمارے پیش نظر ہیں۔ فیض صاحب کے مکاتیب زنداں تو شائع ہو چکے ہیں جن میں حسرت کے نام کا خط بھی موجود ہے۔ البتہ حسرت صاحب کا مطبوعہ مکتوب بنام فیض پرانے رسائل تلے دب کر نذر نسیاں ہو چکا تھا۔

چراغ حسن حسرت (۱۹۰۴ء۔۱۹۵۵ء) فیض صاحب سے عمر میں پانچ چھ سال بڑے تھے۔ فیض صاحب (۳۳۔۱۹۳۴ء) اورینٹل کالج سے جب ایم۔ اے کر رہے تھے۔ اس زمانے میں ان کا حسرت سے میل جول رہا۔ صوفی تبسم کی بیٹھک پر بھی ملاقاتیں رہیں۔ (فیض صاحب پطرس بخاری اور صوفی تبسم کے شاگردان رشید میں سے تھے اور حسرت صاحب پطرس اور صوفی صاحب کے دوستوں میں سے تھے)۔ فیض صاحب تعلیم سے فارغ ہو کر جب ۱۹۳۵ء میں ایم۔ اے او کالج امرتسر میں پروفیسر ہوئے تو اس دور میں بھی حسرت سے راہ آموزی کا رشتہ رہا۔ ’’شیرازہ‘‘ لاہور ۱۹۳۷ء کے دو شماروں میں فیض کا ایک مضمون ’’ہندوستانی شاعری کی پرانی روایتیں اور نئے تجربات‘‘ بھی شائع ہوا۔ ۱۹۴۸ء میں جب ’’امروز‘‘ اخبار شائع ہوا تو حسرت اور فیض اس کے مدار المہام تھے۔ یہ پرانے تعلقات اس زمانے تک قائم رہے جب ۱۹۵۲ء میں فیض صاحب راولپنڈی سازش کیس کے سلسلے میں حیدرآباد جیل میں اسیر تھے۔

فیض صاحب حسرت کی علمیت اور شاعرانہ مرتبے کا بڑا احترام کرتے تھے۔

(جیسا کہ فیض صاحب کے خط کے ایک جملے سے ظاہر ہے) بلکہ ایک اور خط میں لکھا بھی ہے کہ "میں نے عبدالمجید سالک ،صوفی تبسم اور چراغ حسن حسرت کی شاعری سے بہت کچھ سیکھا ہے۔"

چراغ حسن حسرت کے مکتوب سے جہاں ان کے فارسی شعروادب سے شغف اور تاریخ ادب سے لگاؤ، معروف اور گم نام شعراء کے مستحضر اشعار اور قدیم شعراء کے اصول کا پتہ چلتا ہے وہاں علامہ اقبال کے آخری ایام کے بارے میں کچھ نئی معلومات بھی ملتی ہیں۔

فیض صاحب کے خط سے ان کے ارادوں ،خواہشوں اور مصروفیتوں کا حال معلوم ہوتا ہے ۔ خط کا آخری جملہ انتہائی مزے کا ہے۔ اگر ہم اس قسم کے جملوں کی "آب و ہوا" سے واقف ہوں تو زیادہ لطف اٹھا سکتے ہیں۔

حسرت کے خط میں فارسی کے اٹھارہ شعر وادر ہوئے ہیں۔ موجودہ فارسی گریز اور اردو ستیز ناسازگار ماحول میں مناسب خیال کیا گیا ہے کہ سب اشعار کا مفہوم حواشی میں درج کر دیا جائے۔

مکتوب چراغ حسن حسرت

بنام

فیض احمد فیض (۱)

کراچی

۲/اگست ۱۹۵۲ء

مکرمی!

میں نے آپ کو خط لکھا تو امید نہیں تھی کہ اس قدر جلد جواب مل جائے گا، کیوں

کہ مجھ سے بعض لوگوں نے کہہ رکھا تھا کہ قریب ترین عزیزوں کے سوا اور کسی سے خط و کتابت کی اجازت نہیں اور کرمانی (۲) نے تو مجھ سے بکرات و مرآت کہا کہ اس نے کئی خط لکھے ،کوئی جواب نہ ملا۔ اب معلوم ہوا کہ معاملہ کی نوعیت مختلف ہے۔ میں نے ملاقات کے لیے درخواست دے دی ہے۔ معلوم نہیں یہ درخواست کتنے مرحلے طے کرے۔ بہرحال آپ کو کسی کتاب کی ضرورت ہو تو لکھ دیجیے، ساتھ لیتا آؤں گا۔ میری دو بے حیثیت کتابیں (۳) پچھلے دنوں چھپی ہیں ،ان میں آپ کو لطف تو کیا آئے گا؟ پھر بھی ساتھ لے آؤں گا۔

اس گوشہ نشینی کے زمانے میں فارسی کے بعض شعرا کے کلام کے مطالعہ کا موقع ملا۔ سعدی کے کلیات کا ایک نسخہ ایران کا چھپا ہوا ہاتھ آیا ہے۔ لیکن اس میں مطائبات نہیں۔ غالباً اسے فحش سمجھ کر نظر انداز کر دیا گیا۔ نول کشور کا چھپا ہوا کلیات نہیں ملتا جس میں سعدی کا پورا کلام موجود ہے اور بھی کچھ کتابیں ملی ہیں۔ لیکن غلط سلط چھپی ہوئی عرفی کے دیوان میں بہت سے شعر الحاقی ہیں۔ ظہیر فاریابی کا کلام بے مزہ ہے۔ نظیری کا کوئی اچھا نسخہ نہ مل سکا۔ مبارک علی نے دیوان نظیری چھاپا تو ہے۔ لیکن وہ سربسر مجموعہ اغلاط ہے۔

ان دنوں بعض ایسے شعرا کا کلام بھی نظر سے گزرا جنہوں نے زیادہ شہرت نہیں پائی۔ ان میں میر رضی دانش بھی ہے۔ جس کا دیوان نایاب ہے۔ اہل تذکرہ نے دو دو چار چار شعر نقل کر دیے ہیں۔ غلام علی آزاد بلگرامی کا انتخاب مجھے پسند نہیں۔ انہوں نے اساتذہ کے وہی شعر نقل کیے ہیں جو ان کے زمانے کے عام مذاق شعر سے مطابقت رکھتے تھے۔ یعنی زیادہ تر مثالیہ اشعار ہیں جو غنیؔ ،صائبؔ، قدسیؔ اور علی قلی سلیمؔ کے کلام کا اہم ترین حصہ سمجھے جاتے رہے ہیں۔ البتہ مرزا مظہر جان جاناں نے خریطۃ الجواہر کے نام سے جو بیاض مرتب کی ہے۔اس سے مرزا کے حسن ذوق کا ثبوت ملتا ہے۔ رضی دانش کے چند

شعر لکھتا ہوں۔ یہ وہی شاعر ہے جسے داراشکوہ نے ایک شعر پر ایک لاکھ روپے انعام دیا تھا۔ یہ شعر آپ کو یاد ہوگا:

تاک را سرسبز دار اے ابر نیسان بہار
قطرۂ تا مے تواند شد چرا گوہر شود

علامہ اقبال مرض الموت کے زمانے میں رضی دانش کا یہ شعر اکثر پڑھتے تھے:

تہنیت گوئید مستاں را کہ سنگِ محتسب
بر سرِ من آمد و ایں آفت ازمینا گزشت

لیکن علامہ نے دوسرے مصرعے میں تصرف کرکے ''سر'' کو ''دل'' بنالیا تھا۔ غالباً اپنے مرض کی رعایت مقصود تھی۔ کیوں کہ انہیں قلب کا عارضہ تھا۔ ایک دو شعر اور سنیے:

نمک شناس اسیراں کہ از قفس رستند
بہ نخلِ خانہ صیاد آشیاں بستند

....

باغ را از رخنۂ دیوار می بینم بہار
باغباں چوں در کشاید موسم گل بگزرد

....

سینۂ ما جانگدازاں کربلائے حسرت است
آرزوئے کشتۂ ہر سو شہید افتادہ است

....

سوخت پیش از صبح تا خالی نہ بیند جائے شمع
موت را پروانہ برخود سخت آساں کردہ است

....

رضی دانش مشہد کا رہنے والا تھا۔ شاہ جہاں کے عہد میں ہندوستاں آیا۔ کچھ عرصہ دلّی اور لاہور میں رہنے کے بعد دکن چلا گیا۔ زندگی کے آخری زمانے میں وطن کا قصد کیا اور مشہد ہی میں وفات پائی۔ نسبتی تھانیسری خالص ہندوستانی شاعر اور رضی دانش سے بہت زیادہ غیر معروف ہے۔ اس کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

زبس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا
نہ من شناختم او را نہ او شناخت مرا

....

سخت می ترسم کہ من بسیار می خواہم ترا
آرزو خوب است لیکن ایں قدر با خوب نیست

....

زلف است و چشم و ابرو و رخسار نسبتی
ایں چند فتنہ اند کہ دریک زمانہ اند

....

مجدِ مرگم ایں قدر دانم کہ خواہی گفت حیف
تا کنم و او وفا عمرش وفا داری نہ کرد

شیخ جمالی کنبوہ بھی انہیں لوگوں میں سے ہیں جنہیں اب کوئی نہیں جانتا۔ یہ شعر انہی کا ہے:

مارا کہ خاکِ کویت پیراہن است بر تن
آں ہم نہ آب دیدہ صد چاک تا بہ دامن

داراشکوہ اور اورنگ زیب دونوں شعر کہتے تھے۔ اورنگ زیب کے تو صرف دو تین شعر مشہور ہیں۔ مثلاً یہ شعر اسی کا ہے:

غمِ عالم فراواں است و من یک غنچہ دل دارم
چساں در شیشۂ ساعت کنم ریگ بیاباں را

لیکن داراشکوہ کا پورا دیوان موجود ہے۔ایک غزل کا مطلع ہے:

ہر خم و پیچے کہ شد از تابِ زلفِ یار شد

دام شد، زنجیر شد، تسبیح شد، زُنّار شد

جہانگیر نے بہت کچھ کہا ہوگا لیکن تذکروں میں چند شعر ملتے ہیں۔ یہ مطلع تو قیامت کا ہے:

ساغرِ مے بر رخِ گلزار می باید کشید

ابر بسیار است مے بسیار می باید کشید

بابر بڑا صاحب ذوق شخص تھا ترکی اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتا تھا اور شعر سمجھتا بھی خوب تھا۔ اس کے مصاحبوں میں آتشؔ قندھاری ایک شاعر تھا اس کا یہ مطلع بابر نے خود نقل کیا ہے۔ بچپن میں کہیں پڑھا تھا اب تک یاد ہے:

سرشکم رفتہ بے تو دریا شد تماشا کن

بیا در کشتیِ چشم نشیں و سیر دریا کن

سلیمہ سلطان مخفی اکبر کی بیگم اور نہایت خوش ذوق خاتون تھی۔ اس کے کلام کا بڑا حصہ زیب النساء کے نام منسوب ہوگیا ہے۔ اس کی غزل کا ایک مطلع ہے:

کاکلت را گر زمستی رشتۂ جاں گفتہ ام

مست بودم زیں سبب حرفِ پریشاں گفتہ ام

اس سلسلے میں یاد آ گیا کہ گُنّا بیگم دختر قزلباش خاں امیدؔ بہت اچھے شعر کہتی تھی۔ شجاع الدولہ کی ایک لڑکی مینا بیگم سے بھی بہت سے شعر منسوب ہیں۔ مثلاً یہ مشہور شعر اسی کا ہے:

ڈبڈبائی آنکھ ، آنسو تھم رہے

کاسۂ نرگس میں جوں شبنم رہے

کچھ اور شعر سنیے:

لکھا زمیں پہ نام مرا اور مٹا دیا
ان کا تھا کھیل، خاک میں ہم کو ملا دیا
جس طرح لگی دل کو ہے چاہ کسو کی
ایسی نہ لگانا مرے اللہ کسو کی
شمع کی طرح کون جانے
جس کے دل کو لگی ہو سو جانے

دارصل میں تو چاہتا تھا کہ فارسی کے بعض غیر معروف شعرا کی پوری پوری غزلیں نقل کر دوں لیکن بہک کے کہیں سے کہیں جا پہنچا اور اب یہ خط اتنا لمبا ہو گیا ہے کہ کچھ اور کہنے کی گنجائش باقی نہیں رہی۔ پھر موقع ملا تو کچھ عرض کروں گا۔

عیدالاضحیٰ آ رہی ہے۔ یہاں جن لوگوں سے آشنائی ہے۔ ان سے ہفتوں ملاقات نہیں ہوتی۔ امیر مینائی بھی کبھی کبھی بڑے مزے کا شعر کہہ جاتے ہیں۔ ان کا ایک شعر کہ حسبِ حال ہے۔ یاد آ گیا:

رہ گیا اپنے گلے میں ڈال کر بانہیں غریب
عید کے دن جس کو غربت میں وطن یاد آ گیا

بہرحال عید کے دن لاہور کی طرف رخ کر کے نعرہ لگاؤں گا کہ:

بآں گروہ کہ از ساغر وفا مستند
زما سلام رسانید ہر کجا ہستند

یا یہ کہہ کے چپکا ہو رہوں گا کہ:

اے ہم نفسان محفل ما
رفتید ولے نہ از دل ما

نیازمند
حسرت

مکتوب فیض احمد فیض

بنام

چراغ حسن حسرت (۴)

آپ کا گرامی نامہ کافی دنوں سے آیا رکھا ہے۔ ایک زمانے کے بعد کشاکش دیدہ و دل کا کچھ سامان ہاتھ آیا۔ اس لیے جواب کی کاوش کی بجائے حظ اندوزی میں محو رہا۔ خاص طور سے رضی دانش کے یہ دو شعر بہت پسند آئے:

زبس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا
نہ من شناختم او را نہ او شناخت مرا

اور

ع آرزوہا خوب لیکن ایں قدر ہا خوب نیست

پہلے شعر کا جزو داغ نے بھی باندھا ہے لیکن اس شعر کے مقابلے یں بہت پھیکا ہے۔ غالباً آپ کو بھی یاد ہوگا۔

وہ روز روز ترقی پہ حسن ہے ان کا
کہ صورت ان کی مجھے بھول بھول جاتی ہے

گنا بیگم کے متعلق ایک عرصے سے تجسس تھا اس کے بارے میں کہیں ذخیرہ ہو تو لکھئے گا۔ اس کا ایک شعر مجھے بھی یاد ہے:

کہاں تک لکھے جاؤں خط ان کو ہمدم
وہ جب بھولتے ہیں یوں ہی بھولتے ہیں

آپ نے جو غزلیات طوالت کے ڈر سے نہیں لکھیں وہ اب لکھ بھیجئے اور اپنی نئی کتابیں بھی بھیج دیجئے (ایک سطر سنسر نے کاٹ دی)

ایک زمانے سے آرزو تھی کہ اردو شعرا کا کوئی ڈھنگ کا انتخاب مرتب ہو جائے

آج کل اسی کام میں مصروف ہوں۔ تھوڑا سا کیا ہے بہت سا باقی ہے۔ حال ہی میں میر اور سودا کو دوبارہ استعجاب سے پڑھا۔ جس سے شبہ ہونے لگا ہے کہ سودا، میؔر سے بڑا شاعر تھا۔ یہ صحیح ہے کہ میر کے اچھے اشعار کی نظیر سودا کے ہاں نہیں ملتی لیکن سودا کے کلام کی عام سطح میر سے بلند ہے اور فنی دسترس میں میر ان سے یقیناً پیچھے ہے۔

میں نے لغویات کا ایک نیا مجموعہ ''دست صبا'' (۵) کے نام سے چھپنے کے لیے بھیج دیا ہے۔ افسوس کہ آپ لاہور میں نہیں میں ورنہ میں چاہتا تھا کہ آپ ایک نظر دیکھ لیتے۔ چار پانچ سال انگریزی اخبار میں سر مارنے سے جو تھوڑی بہت اردو آتی تھی۔ وہ بھی بھول گئی ہے۔ اس لیے ان منظومات میں ضرور بہت سی قباحتیں رہ گئی ہیں۔ آپ دیکھ لیتے تو کچھ صاف ہو جاتا۔

عید کے دن آپ نے لاہور کی طرف رخ کر کے نعرہ لگانے کو کہا ہے۔ یہاں تو عید شب برات کی قید نہیں۔ مستقل یہی کیفیت رہتی ہے۔ اس کے اظہار میں ایک شعر میں نے بھی کہا تھا:

یہ ضد ہے یاد حریفاں بادہ پیما کی
کہ شب کو چاند نہ نکلے، نہ دن کو ابر آئے (۶)

اس وقت بے ساختہ مولانا عبدالباری آسی کی شرح غالب یاد آ گئی جس میں غالب کے ہر شعر کی تشریح کے بعد لکھتے ہیں ''میں نے بھی کہا ہے''۔ امید ہے آپ کا مزاج گرامی بخیر ہوگا۔

فیض

--*-*-*-*-*-*

حواشی

۱۔ یہ خط ۲۳ جون ۱۹۵۷ء کو ہفت روزہ ''لیل ونہار'' لاہور میں شائع ہوا۔

۲۔ ۱۹۴۸ء میں جب روزنامہ ''امروز'' کا لاہور سے آغاز ہوا تو ایوب کرمانی اخبار کے ادارتی عملے میں شامل تھے۔

۳۔ چراغ حسن حسرت کی دو کتابیں زرنیخ کے خطوط اور پربت کی بیٹی کی طرف اشارہ ہے۔

۴۔ فیض احمد فیض کا یہ خط ان کی کتاب ''متاع لوح وقلم'' میں شامل ہے۔

۵۔ '' دست صبا'' ۱۹۵۲ء میں شائع ہوئی۔

۶۔ یہ شعر ''دست صبا'' کی ایک غزل کا ہے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

چراغ حسن حسرت کے خط میں موجود فارسی اشعار کا مفہوم

(۱)

اے بہار کے ابر نیساں، تاک کو سرسبز و شاداب رکھ۔ وہ قطرہ جو شراب بن سکتا ہے، اسے کیا پڑی ہے کہ وہ گوہر بنے۔

(نیساں رومی سال کا ساتواں مہینہ، مطابق ماہ اپریل، اس مہینہ کی بارش کو بھی نیساں کہتے ہیں۔ یہودیوں کے سال مقدس کا پہلا مہینہ ہے۔)

(۲)

رندوں کو مبارک کہو کہ محتسب کا جو پتھر ہے وہ ہمارے سر پہ گرا ہے اور صراحی کے سر سے یہ آفت ٹل گئی ہے۔

(۳)

وہ قیدی جو نمک حلال تھے، جب قفس سے رہا ہوئے تو صیاد کے گھر کے پیڑ پر ہی آشیانہ بنایا۔

(۴)

میں دیوار کے رخنے سے باغ کی بہار دیکھتا ہوں۔ جب تک باغباں دروازہ کھولتا ہے۔ اس وقت تک بہار گزر چکی ہوتی ہے۔

(۵)

ہم جاں گدازوں کا سینہ حسرتوں کی کربلا ہے۔ ہماری آرزوئیں ہر طرف شہید ہوئی پڑی ہیں۔

(۶)

صبح سے پہلے ہی وہ جل کر راکھ ہوگیا ہے،تا کہ وہ شمع کی جگہ خالی نہ دیکھے۔ پروانے نے موت کو اپنے اوپر آسان کرلیا ہے۔

(۷)

اس کا حسن اتنا بڑھ گیا اور میرے غم میں اتنا اضافہ ہوا نہ میں نے اسے پہچانا اور نہ اس نے مجھے پہچانا۔

(۸)

میں بہت ڈرتا ہوں، کہ تجھے بہت چاہتا ہوں۔ تجھے چاہنے کی آرزو خوب ہے ،لیکن اتنی خوب بھی نہیں ہے۔

(۹)

اے نسبتی زلف، چشم و ابرو اور رخسار یہ ایسے فتنے ہیں کہ ایک ہی زمانہ میں موجود ہیں۔

(۱۰)

میری موت کی شان یہ ہے کہ تو صرف اتنا کہے گا کہ افسوس اس کی عمر اتنی نہ ہوئی کہ میں اس کے ساتھ وفا کرتا۔

(۱۱)

ہمارے جسم پر تیری گلی کی خاک سے لباس بن گیا ہے اور اس کا حال بھی یہ ہے کہ وہ

آنسوؤں سے دامن تک چاک چاک ہو چکا ہے۔

(۱۲)

دنیا کا غم بے کراں ہے اور میرا دل ایک غنچے کی طرح ہے۔ اب میں صحرا کی ساری ریت کو شیشۂ ساعت میں کیسے ڈال دوں۔

(۱۳)

دام ہو، زنجیر ہو، تسبیح ہو یا زنار ہو جو خم اور پیچ بھی پیدا ہوا، زلف یار کی پیچیدگی سے پیدا ہوا۔

(۱۴)

شراب کا ساغر باغ کے روبرو بیٹھ کر پینا چاہیے۔ ابر بھی بہت ہے اور شراب بھی بہت پینی چاہیے۔

(۱۵)

میرے آنسو، تیرے بغیر رفتہ رفتہ سمندر بن چکے ہیں۔ آ اور میری آنکھ کی کشتی میں بیٹھ اور اس دریا کی سیر کر۔

(۱۶)

مستی کے عالم میں اگر میں نے تیری زلف کو رشتہ جاں کہہ دیا ہے تو میں مست تھا اس لیے پریشاں خیالی کا شکار ہو گیا (میں قابل معافی ہوں)

(۱۷)

وہ گروہ جو مے ساغر وفا سے مست ہے۔ وہ جہاں کہیں بھی ہو اس کو ہمارا سلام پہنچا دیجیے۔

(۱۸)

اے ہماری مجلس کے ہم نفسو، تم ہماری محفل سے چلے گئے ہو لیکن ہمارے دل سے نہیں گئے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی

مثنوی سرِّ مکنون

Masnavi of Sirre-e Maknoon carries a special importance in Urdu Literature. Hafiz Mehmood Sherani has specially referred to this masnavi in his famous book "Punjab-Main-Urdu" In this article the point has been discussed & celebrated that linguistically sirre-maknoon is a reaction of Persian tradition in Urdu poetry. In this book local traditions were given more importance in preference to Urdu poetry. The theme of this book is Tasawwof. However in the light of the emerging modern trends in Punjab it can be reviewed in a different manner in the history of Urdu literature.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

سیّد احمد شاہ بٹالوی نے اپنی تصنیف ''تاریخ ہندوستان'' میں لکھا ہے کہ سمت ۱۸۶۲ یعنی ۱۸۰۵-۶ عیسوی میں مرہٹہ سردار جسونت راؤ ہولکر ساٹھ ہزار سوار اور ایک لاکھ پیادہ فوج کے ساتھ مہاراجا رنجیت سنگھ کے دارالخلافہ امرتسر میں وارد ہوا۔ مہاراجا نے اس تجربہ کار بوڑھے سردار کی اپنی حکومت میں آمد کو اپنے لیے ایک بہت بڑا شگون سمجھا۔ خود مرہٹہ سردار کی خدمت میں پہنچ کر خوش آمدید کہنے کا ارادہ کیا۔ مرہٹہ سردار کے تعاقب میں

انگریزی فوج تھی اور وہ مہاراجہ کے علاقے کو اپنے لیے جائے امن تصور کرتے تھے۔ اس ملاقات میں مہاراجا نے ہولکر سے کشور کشائی اور سیاسی تدبّر کے بارے میں راہنمائی کرنے کی درخواست کی۔ سید احمد شاہ بٹالوی کی متعلقہ عبارت درج ذیل ہے:

درسمت ۱۸۶۲، مرہٹہ جسونت رائے از فرنگیاں گریختہ باجمعیت شصت ہزار سوار و یک لک پیادہ بہ پنجاب آمد و بیرون شہر انبرت سر ڈیرہ انداخت و متعاقب او یکی از امرای فرنگ جنرل لیک نام داشت ۔۔۔ و رنجیت سنگھ در انبرت سر بار اجہ جسونت رائے ملاقی شدہ بسیاری از قواعد ریاست و ملک گیری ، واقعات و حکایات محاربات بافرنگی شنیدہ بغایتِ تعجب نمود ۔(۱)

مورخین نے یہ بھی لکھا ہے کہ مہاراجا رنجیت سنگھ کی درخواست پر جسونت راؤ ہولکر نے اسے تین نصیحتیں کیں اور کہا کہ ان پر عمل مہاراجا کی حکومت کے دوام اور پائیداری کا سبب ہوگا۔ ان کے بقول ہولکر سے کہا:

(۱) مہاراجا رنجیت سنگھ کو چاہیے کہ انگریزوں کے برسرِ پیکار ہونے کے بجائے ان سے صلح کر کے اپنی سلطنت کی حدود متعین کر لیں۔

(۲) اپنے آپ کو مغل بادشاہوں کے برابر نہ سمجھیں۔

(۳) اپنی سرکاری اور درباری زبان فارسی قرار دیں۔

مہاراجا رنجیت سنگھ کے دل پر جسونت راؤ ہولکر کی عظمت کا نقش اس قدر بیٹھا ہوا تھا کہ وہ انہیں اپنے لیے ایک مثالی اور قابلِ تقلید شخصیت سمجھتے تھے اور اگر کوئی مہاراجا کو ہولکر سے تشبیہ دیتا تو وہ بے حد خوش ہوتے تھے۔ ۱۸۱۲ء میں ایک موقع پر جب ثابت خان افغان نے مہاراجا کی تعریف کرتے ہوئے کہا کہ مہاراجا سپاہ نوازی اور جوہر شناسی میں راجا جسونت راؤ ہولکر کی طرح ہیں تو مہاراجا بہت خوش ہوئے ۔ اس واقع کو خالصہ

دربار کے سرکاری ریکارڈ سے کرنل کیرٹ اور جی۔ ایل۔ چوپڑا نے نقل کیا ہے۔

مہاراجا نے جسونت راؤ کی نصائح پر اس طرح عمل کیا!

(۱) انگریزوں سے دوستی اور امن کا معاہدہ کیا۔ جسے معاہدہ ستلج کہاجاتا ہے۔ اس کی رُو سے دریائے ستلج کا مغربی کنارہ مہاراجا اور انگریزوں کے درمیان سرحد قرار پایا۔ یہ معاہدہ مہاراجا کی وفات تک قائم رہا۔

(۲) مہاراجا نے لاہور کے شاہی قلعہ میں دیوان عام کے دروازے پر اس جگہ اپنے لیے نشست گاہ یعنی ڈیوڑھی بنوائی جہاں مغل حکمران شاید اپنی سواریاں باندھتے تھے۔

(۳) مہاراجا نے اپنی تمام سلطنت میں سرکاری زبان فارسی قرار دی۔ فارسی کے تقریباً تمام اساتذہ مسلمان تھے، اس طرح تعلیم اور ثقافت پر فارسی زبان اور مسلمان تہذیب کی چھاپ لگ گئی جس نے علم و ادب اور معاشرتی رویوں پر گہرے اثرت مرتب کیے۔

انگریزوں کے ساتھ مہاراجا کا معاہدہ ستلج ۱۸۰۹ء میں طے پایا۔ اس معاہدے کی رو سے پنجاب کا وسیع وعریض علاقہ دو حصوں میں تقسیم ہوگیا۔ ستلج کے مغربی کنارے پر مہاراجا رنجیت سنگھ اور مشرقی کنارے پر انگریز حکومت کے حمایت یافتہ راجوں نے اپنی حکومتیں قائم کیں۔ چنانچہ ستلج کے مغربی کنارے کی علمی، ادبی اور عوامی زبانیں فارسی کے زیر اثر اور مشرقی کنارے کی زبانیں فارسی سے دوری پر مبنی قرار پائیں۔

اردو زبان جو اس دور میں پورے برصغیر کی مشترک زبان یا لنگوافرانکا کی حیثیت اختیار کر رہی تھی اس صورتِ حال سے خاص طور پر متاثر ہوئی اور ستلج کے مغربی اور مشرقی کناروں میں نمایاں فرق کے ساتھ اردو پنپنے لگی۔ مغربی کنارے کی اردو میں یہاں کی مقامی زبانوں سمیت فارسی اور عربی کے اثرات نمایاں ہوئے۔ فارسی کے سیاسی اور

تہذیبی زبان ہونے کے حوالے سے اور عربی کے مسلمان اساتذہ اور معلمین کی افتادطبع کے باعث۔ البتہ مشرقی کنارے کی اردو پر ہندی سنسکرت اور پراکرتوں کے اثرات مغربی جانب کے ردعمل کے طور پر۔ شاید اس لیے بھی کہ مشرقی کنارے والے مہاراج رنجیت سنگھ کی حکومت کو جبر اور استحصال کی علامت سمجھتے تھے اور اس سے آزادی کو اپنے لیے خودمختاری اور استقلال کا درجہ دیتے تھے۔ فارسی زبان کی سیاست اور بالادستی کے خلاف بہمنی عہد سے خالصہ دور تک ایسی متعدد بغاوتیں اور ردعمل کی روایتیں سامنے آچکی تھیں۔ موجودہ رویہ شاید اسی کا تسلسل تھا۔ مغربی کنارے کے قدیم اردو ادب میں مثنوی مراد المحبین، نامہ مراد اور مگس نامہ وغیرہ جو مراد شاہ لاہوری کی تصانیف ہیں اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ اور مشرقی کنارے کے قدیم ادب میں دو مثنویوں کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے ایک غلام قادر شاہ بٹالوی کی رمزالعشق اور دوسری فقیر اللہ کی سرمکنون ہے۔ رمزالعشق ۱۴ ماہ ذی الحجہ ۱۱۵۱ھ مطابق ۲۶ ،اپریل ۱۷۳۹ء سے پہلے اور سرمکنون ۱۲۰۴ھ مطابق ۱۷۹۰ء میں تصنیف ہوئی۔ دونوں مثنویوں میں تقریباً نصف صدی کا فاصلہ ہے۔ دونوں مثنویاں ستلج کے مشرقی کنارے پر انگریزوں کی حمایت یافتہ حکومتوں میں تصنیف ہوئیں۔ ہم اپنی سہولت کے لیے مشرقی کنارے کے علاقے کو مشرقی پنجاب اور مہاراجا رنجیت سنگھ کے زیرحکومت علاقے کو مغربی پنجاب کہہ سکتے ہیں۔ مختصر یہ کہ رمزالعشق اور سرمکنون دونوں کا تعلق مشرقی پنجاب سے ہے جہاں کی اردو ،عربی اور فارسی کے بجائے مقامی اثرات میں ڈوبی ہوئی ہے۔ رمزالعشق اور سرمکنون اور اشتراک اور قربت کے کچھ اشارے میری مرتبہ کتاب ’’مثنوی رمزالعشق، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور‘‘ کے مقدمہ میں موجود ہیں۔ ان دونوں مثنویوں کی بحر ایک ہے اور موضوع ملتا جلتا یعنی صوفیانہ مقامات اور باطنی رموزو حقائق ہیں جس سے حافظ محمود شیرانی کو گمان گزرا تھا کہ سرمکنون رمزالعشق کی تقلید میں لکھی گئی۔ حالانکہ جہاں تک دونوں مثنویوں کی مشترک بحر کا سوال ہے۔ یہ اس دور بلکہ اس

سے پہلے کے دور کے پنجاب کی اردو تصانیف کی مقبول بحر ہے۔ یہ بحر مولوی غلام محی الدین میر پوری کی مثنوی گلزار فقر کی بھی ہے اور اس سے پہلے حضرت نوشہ گنج بخش سے منسوب مثنوی گنج الاسرار کی بھی۔ جہاں تک مقامات تصوف اور روحانی تجربات کے بیانِ کا سوال ہے وہ تو بے شمار مثنویوں کا موضوع ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سر مکنون کو رمز العشق کے تتبع یا تقلید میں نہیں بلکہ اس سے مشابہ مثنویوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مثنوی رمز العشق مقامی اثرات کی تحریک میں اس قدر متشدد اور سخت گیر نہیں جس قدر سر مکنون ہے۔

مثنوی سر مکنون جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ۱۲۰۴ھ یعنی ۱۷۹۰ء کی تصنیف ہے۔ اس کے اسلوب پر ہندی زبان و ادب کی فضا غالب ہے۔ قبل اس کے کہ اس کی لسانی خصوصیات پر کچھ عرض کیا جائے اس کے مصنف اور معلومہ نسخوں کا تعارف ضروری ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے فقیر اللہ کا تعارف نہ ہونے کے برابر دیا ہے۔ چند جملے جن میں متعدد تحقیقی نقائص اور اشتباہات (۳)۔ اس صورت حال میں فقیر اللہ کے سوانحی مآخذ کے لیے صرف ایک ہی ماخذ قابل توجہ رہ جاتا ہے اور وہ ہے سیّد شریف احمد شرافت نوشاہی کی تصنیف شریف التواریخ جس کی جلد سوم کے حصہ پنجم میں فقیر اللہ کے بارے میں معلومات مہیا کی گئی ہیں۔ اہم نکات درج ذیل ہیں:

> آپ کا آبائی وطن کلانور تھا جو ضلع گورداسپور میں ڈیرہ بابا نانک کے قریب ہے۔ آپ کی ولادت اور نشوونما وہیں ہوئی۔ آپ وہاں کے مغل زادوں سے تھے۔ تعلیم ظاہری و باطنی بحد کمال پائی، فاضل تبحر ہوئے۔ عربی، فارسی، اردو، پنجابی، ہندی اور بھاشا وغیرہ زبانوں میں خاصی مہارت رکھتے تھے۔ آپ کی بیعت طریقت مرزا شاہ امانت نوشاہی برقندازی ساکن منگلاں ریاست جموں کشمیر سے

تھی۔ خلافت و اجازت پائی۔

آپ کا اکلوتا بیٹا میاں محمد بخش نام تھا جو لاولد فوت ہوا۔ آپ کا مزاراطہر قصبہ مکیریاں ضلع ہوشیار پور، مشرقی پنجاب میں ہے۔ (۴)

شرافت نوشاہی صاحب نے مثنوی سرکنون کے اہم قلمی نسخوں کی نشان دہی بھی کی ہے جو انہوں نے وقتاً فوقتاً خود ملاحظہ فرمائے تھے۔ ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

(۱) حاجی نور محمد قانون گوئے پنشنر کے پاس بمقام جمال پور متصل لدھیانہ خوش خط۔

(۲) سید محمد شریف بن سید محمد عالم برخورداری کے پاس بمقام ساہن پال شریف بخط نسخ۔

(۳) سید شریف احمد شرافت نوشاہی برخورداری کے کتب خانہ میں بمقام ساہن پال شریف۔ بخط خود

(۴) سید وزیر محمد بن سید فضل عالم ہاشمی کے پاس، بمقام رنمل متصل ساہنپال شریف ضلع گجرات۔

(۵) صاحبزادہ محمد امین بن میاں محمد فاضل سچیاری کے پاس، بمقام نوشہرہ شریف ضلع گجرات۔

(۶) حکیم پیر غلام قادر شاہ اثر برقندازی کے کتب خانے میں بمقام بستی شیخ درویش جالندھر۔

(۷) پیر نوازش علی چشتی صابری کے کتب خانہ میں، بمقام مسجد محراب والی، گڑھی شاہو، لاہور۔

(۸) ذخیرۂ مخطوطاتِ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں، مکتوبہ ۵ ماگھ سمت ۱۹۰۳ء بکرمی بخط مولوی کرم الٰہی ولد عبداللہ ساکن گوجرانوالا۔

(۹) سائیں نواب علی کے پاس، بمقام رائے پور ضلع سیالکوٹ

(۱۰) پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں، اس نسخے پر غلطی سے اس کا نام مثنوی مرزا شاہ

امانت درج ہے۔

(۱۱) ایک نسخہ مطبوعہ جو طابع و ناشر نے غلطی سے میراں سید بھیکھ چشتی کی تصنیف قرار دے کر چھپوا دیا ہے۔ علاوہ ازیں بد خط بھی ہے۔

ان قلمی نسخوں میں سے شرافت صاحب نے نسخہ اول کا ترقیمہ بھی اپنی کتاب میں شامل کیا ہے جو درج ذیل ہے:

قد فرغت من تحریر ھذا نسخۃ متبرکہ المسمی بہ سر مکنون من تصنیف زبدۃ الواصلین، قدوۃ العارفین خلاصۃ المتوکلین، اسوۃ العاشقین، ھادی المصلین، نائب رسولِ رب العالمین، مقبول اہل اللہ حضرت صاحب میاں فقیراللہ شاہ ادام اللہ برکاتہٗ و انفاسہٗ علی الطالبین۔ یوم الجمعۃ تحریر بتاریخ نہم شہر شعبان المعظم ۱۲۵۷ ہجری بپاسخاطر داشت میاں گامے شاہ جمال پوری تحریر یافت۔

اس ترقیمے کی عبارت کے آخری الفاظ سے سید شرافت علیہ الرحمتہ نے بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ سر مکنون کا یہ نسخہ مصنف کی زندگی میں کتابت کیا گیا اور یہی اہم ماخذ ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فقیر اللہ شاہ ۲۵-ستمبر ۱۸۴۱ء تک زندہ تھے۔ شرافت صاحب کو موضع خونی بھٹیاں متصل ننکانہ صاحب سے فقیر اللہ شاہ کے مریدوں کا ایک شجرہ بھی ملا تھا جس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ صاحب ارشاد اہل طریقت میں سے تھے۔

سر مکنون کے ان قلمی نسخوں کے علاوہ جن کا ذکر شرافت صاحب نے کیا ہے میرے ذاتی کتب خانے میں بھی اس مثنوی کا ایک قلمی نسخہ ہے۔ ناقص الآخر ہونے کے باعث اس نسخے کی تاریخِ کتابت کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔ یہ نسخہ نہایت خوشخط ہے اور اس کی کتابت مثنوی رمزالعشق مصنفہ سید غلام قادر شاہ بٹالوی کے ساتھ ایک ہی جلد میں ہوئی ہے۔ گمان غالب ہے کہ بٹالوی سلسلہ طریقت کے کسی ارادتمند نے اپنے لیے نقل کیا ہے۔

اس مخطوطے کے علاوہ میرے پیش نظر اس وقت ذخیرہ شیرانی کے اس نسخے کی نقل بھی ہے جس کا ذکر حضرت شرافت نوشاہی نے کیا ہے۔ یہ نقل زمانۂ طالب علمی میں محب گرامی ڈاکٹر سہیل احمد خاں صدر شعبہ اردو گورنمنٹ کالج یونیورسٹی لاہور نے میرے لیے تیار کی تھی۔

نسخہ شیرانی اور راقم الحروف کے مملوکہ مخطوطے میں املائی نظام تقریباً ایک جیسا ہے۔ مثلاً:

ہائے معروف اور ہائے مجہول میں کوئی فرق نہیں، نون غنہ اور نون سالم میں کوئی تفاوت نہیں۔ ہائے دوچشم اور ہائے ہوز میں کوئی تخصیص نہیں۔ ک اور گ، ہائیہ اور غیر ہائیہ حروف کی املا ایک جیسی ہے۔ البتہ میرا بے تاریخ مخطوطہ نسخہ شیرانی سے بعد کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس کی کتابت کئی جگہ پر ترقی یافتہ اور جدید ہے۔

پنجاب میں اردو میں سرمکنون کے جو اقتباس طبع ہوئے ہیں ان میں اور دیگر مخطوطات میں قرأت کے اختلاف موجود ہیں۔ یہ المیہ پنجاب میں اردو کے قدیم متون کے لیے مشترک ہے۔ پنجابی زبان پنجاب کی تہذیب و ثقافت سے ناواقفیت نے ایسی صورتیں اردو ادب کے تمام محققین کے ہاں پیدا کی ہیں۔

سرمکنون کی لسانی خصوصیات میں یہ نکتہ بنیادی حقیقت رکھتا ہے کہ اس میں فارسی زبان کی لسانی اور تہذیبی ثقافت سے کھل کر انحراف بلکہ بغاوت کی گئی ہے۔ سرمکنون کا وزن خالص پنجابی ہے اور اس میں عروض کی بجائے پنگل کو شاعری کی بنیاد قرار دیا گیا ہے۔ متن میں جگہ جگہ بالعموم اور عنوانات میں بالخصوص ہندی دوہے درج کیے گئے ہیں۔ مقامات صوفیا سے متعلق اصطلاحات عربی میں بھی ہیں اور زیادہ تر ان کے ہندی مترادفات اپنائے گئے ہیں، مثلاً ورد کو جاپ، باطن کی بھیتر، اللہ کو ہر، دل کو ہردا وغیرہ۔

یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ رمز العشق اور سرمکنون نے اردو کی جس لسانی انفرادیت اور روایت کا آغاز کیا تھا وہ مشرقی پنجاب میں کوئی واضح صورت اختیار نہیں کر سکی

اور نہ ہی کوئی تحریک بن پائی اور جونہی مہاراجا رنجیت سنگھ کی وفات کے بعد مشرقی اور مغربی پنجاب ایک ہوئے مغربی پنجاب کی فارسی آمیز لسانی روایت پورے ادبی افق پر چھا گئی۔ یہ اور بات ہے کہ سرمکنون کی روایتِ پنجاب میں لکھے جانے والے اردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گی۔

سرمکنون کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

انند سنا ترے گن گاواں　　ہر دم تیرا نام دھیاواں
انند بھئی ست گور میں پایا　　اچھا جاپ جس مجھے بتایا
اچھا جاپ چپاوے سویے　　جس کا ہردا نرل ہویے
ہُو اللہ ہے اچھا جاپ　　جپ سیں کہن کوتا پاپ
ہو اناجپ جس نے کہا　　سوجن ہو اللہ ہو رہا
ہو جاپ سیں پاوے سُکھ　　بن ہو اور سبھی ہے دُکھ
شاہ امانت بھید بتایا　　تو میں انحد ناد بجایا
ہر کانام جس ہر دے بسے　　انت مول اس کال نہ دِسے
میں بورانا آپ کیا کہوں　　دوسرا ہو تو دوسرا کہوں
اول آخر باطن ظاہر　　حق سے نا ہیں کوئی باہر

اور اختتام ان اشعار پر ہے:

سرمکنون کا جس نے جانا　　اپنے آپ کوں اب پہچانا
فقیر اللہ کیا کہے بات　　سرمکنون ہے شاہ کی ذات
شاہ ہمارا شاہ ہمارا　　کل عالم کا سرجن ہارا
سرمکنون کے سنہ کوں جان　　یعنی عدد ’چراغ‘‘ پچھان
سر مکنون کو کیا تمام　　شاہ جیلانی کا لے کر نام

ہے وہ سید عبدالقادر ظاہر باطن اول آخر (۵)

حضرت شاہ امانت قادری برقندازی کو سرمکنون میں مصنف نے اپنا ہادی ، رہنما اور مرشد قرار دیا ہے، اور ان کی تعریف میں متعدد اشعار قلمبند کیے ہیں۔ مثلاً:

شاہ امانت پیر ہمارا ذات پاک کا ہے وہ پیارا
چار مراتب کا ہے شاہ عارف ، کامل، حق آگاہ
گنج بخش کا ہے وہ لال مخزن کل اور سرِّ کمال
حاجی نوشہ پیر ہمارا شاہِ جیلانی کا ہے وہ پیارا
غوث الاعظم قطب معظم اسم اس کا ہے اسم اعظم

سرمکنون لسانی اور ادبی اعتبار سے پنجاب میں اردو کا ایک اہم ستون ہے جس پر استوار روایت کا مطالعہ تاریخِ ادب پر ہنوز قرض ہے۔

٭٭٭٭٭٭٭٭٭٭٭٭

حواشی

(۱) سید احمد شاہ بٹالوی : تاریخ ہندوستان ص۱۰۲۲، ۱۰۲۳، قلمی مخطوطہ مملوکہ دیال سنگھ ٹرسٹ لائبریری لاہور، عکسی نقل در کتب خانہ راقم الحروف۔

(۲) Lt. Col. Garretl and G.L. Chopra: Events at the court of Ranjeet Singh, 1810 - 1817. P-41, Lahore 1935

(۳) حافظ محمود شیرانی ، پنجاب میں اردو ص: ۳۱۴ ناشر، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد اپریل ۱۹۸۸ء

(۴) سیّد شریف احمد شرافت نوشاہی، شریف التواریخ جلد سوم حصہ پنجم، ص:۱۰۸ تا ص:۱۱۵، ادارہ معارف نوشاہیہ ساہن پال شریف ضلع گجرات مئی ۱۹۸۴ء

(۵) پنجاب میں اردو، ص:۳۱۵۔ مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان ، اسلام آباد اپریل ۱۹۸۸ء

سو نیک سوا او جگ جہان — سری شغل کا بہید بچہان

سوا ہا جب سالک کئی — دوست دارا ایک ہوئی

آپ ہر جی آپ ہی ہون — انا انا ہو تولی یون

ہر ہر رنگی سی بجون — جسں بجونی من سب جون

سو جاپ جپی پاوی سکہ — من ہوا ورنسی ہی دوکہ

سو جاپ سی جو تنی بند کا — سادو پاوی بند اس خدا کا

شاد امانت بہید بتایا — تو من انحد ناد نگا بجایا

جوت ہر کا سی سد انند — ہر دم باجی انحد چند

دہن دہن جس نام بتایا — ادو پاکی جس نام جپایا

ہر کا نام جس ہر دہ لیبی — انت کال اوس دل بندیبی

ہر من نکہت ہر کی جن کہی — مکت ہر ایت اوس پای ملتی

لاہ مکت کو جو کو پاوی — سو جن آپی آپ کہاوی

آنند سنوا اوس کی گن گاؤ — ہر دم اجپا جاپ جپاؤ

مین پورا ناب کیا کہون — دوسرا انتو تو دوسرا کہون

سمجہہ تو جپہ کر لینو بات — احد و تری حق کی ذات

اکبر حیدری کشمیری

اردو کا ایک قدیم رسالہ: (مرأۃ الہند، ۱۸۷۵ء)

Pandit Kishan Narayan's "Miraat-ul-Hind", was issued first in 1875 from Lukhnow. The essay is an introductory analytical discussion of the available issues of this antiquated Urdu magazine which is an important historical document and the prototype of Urdu literary magazines.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ہندوستان میں ہماری برادری کے کشمیری پنڈت ایک مہذب، شائستہ اور تعلیم یافتہ قوم ہے۔ تعلیم حاصل کرنا ان کا نصب العین رہا ہے۔ ان کے مزاج میں نرمی اور استقلال ہے جس شہر کو اپنا مسکن بناتے ہیں وہاں اپنی قابلیت کے جوہر دکھاتے ہیں۔ پنجاب، دہلی، آگرہ اور لکھنو وغیرہ ہجرت کر کے یہیں کے ہو رہے اور اپنی تہذیب و شناخت کا لوہا منوایا۔ انہوں نے اردو نظم و نثر اور فن صحافت نگاری میں بھی اپنا سکہ جمادیا۔ زبان و ادب کی جو گراں مایہ خدمات انجام دیں وہ سنہری حروف میں لکھنے کے قابل ہے۔ انہی پنڈتوں میں جناب کشن نرائن صاحب اردو کے مشہور نثر نگار پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ہمعصر اور مربوط دوستوں میں اور اردو ادب کے دلداہ تھے۔ وہ ''مراسلہ کشمیر'' کے سیکرٹری تھے۔ لکھنو میں اس نام کی سوسائٹی کشمیری پنڈتوں نے قائم کی تھی۔ اس کے زیر اہتمام ایک اخبار بھی ۱۸۷۲ء میں جاری ہوا تھا جس کا نام ''مراسلہ کشمیر'' تھا۔ اس کے ایڈیٹر اور منتظم

پنڈت شیونرائن تخلص بہار کشمیری تھے۔ بہار کے انتقال (۱۸۷۴ء) کے بعد پنڈت بشن نرائن تخلص ابر نے مراسلہ کشمیر کا سنبھالا تھا۔ اس کا کوئی پرچہ ہاتھ نہیں لگا۔ البتہ ''کشمیردرپن'' کے ایک شمارے سے معلوم ہوا کہ مراسلہ کشمیر ایک سوشل اخبار تھا جو کشمیری پنڈتوں کی تعلیم، روزگار اور بہبودی کا خواہاں تھا اور اس میں زیادہ تر انہی موضوعات پر تحریریں چھپتی تھیں۔

ستمبر ۱۸۷۵ء میں پنڈت کشن نرائن نے ایک ماہنامہ اردو رسالہ ''مراۃ الہند'' کے نام سے محلّہ رانی کٹرہ لکھنو سے جاری کیا۔ اس کا حوالہ میری نظر سے کہیں نہیں گزرا۔ خوش قسمتی سے مجھے اس کے ۳۶ مکمل شمارے (۱۵ ستمبر ۱۸۷۵ء سے ۱۵ ستمبر ۱۸۷۸ء تک) ایک ضخیم جلد میں دستیاب ہوئے۔ یہ غالباً شمالی ہند کا پہلا ادبی رسالہ ہے۔ اس میں کچھ اہم خبریں اور سماجی مضامین بھی چھپتے تھے۔ زیادہ تر مضامین موجد فن ناول نگاری پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ہوتے تھے۔ طرز تحریر سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض اوقات سرشار اس کے ایڈیٹوریل بھی لکھتے تھے۔ سرشار اس زمانے میں لکھیم پور اور بارہ بنکی میں استاد کے فرائض انجام دیتے تھے۔ یہ مضامین نادر الوجود ہیں اور فسانہ آزاد کی تصنیف ۱۸۷۸ء سے پہلے لکھے گئے ہیں۔ اس لیے ان کی بہت زیادہ اہمیت ہے۔

مراۃ الہند کی تقطیع ۱۷×۲۷ سم ہے۔ ضخامت ۲۸ سے ۳۴ صفحوں پر مشتمل ہے۔ بہت ہی عمدہ اور دبیز کاغذ میں چھپتا تھا۔ کتابت اور طباعت بھی بڑے اہتمام سے ہوتی تھی۔ سرورق جیسا کہ عکس سے معلوم ہورہا ہے بہت ہی صاف ستھرا اور دیدہ زیب کئی رنگوں میں چھپتا تھا۔ اس پر درج ذیل عبارت ہوتی تھی۔

> ''یہ رسالہ مجاریہ متمان مراسلہ کشمیر مسمی مراۃ الہند مطبع بہار کشمیر لکھنو میں باہتمام پنڈت کشن نرائن منیجر مطبع چھپ کر شائع ہوا۔''

مراۃ الہند کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ اس کے مختلف شماروں میں کچھ ایسے تاریخی واقعات،

مشاعروں، مجلسوں اور تہذیبی جلسوں کے ملتے ہیں جن کے حوالے کسی اور کتاب میں نہیں ملتے ہیں۔ ایڈیٹر صاحب کی زبان مستند، شیریں اور نثر مسجع میں لاجواب ہے۔ طرز اسلوب ایسا شگفتہ اور شاندار ہے کہ رجب علی بیگ سرور کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔ بعض نظمیں فارسی میں بھی چھپتی تھیں۔ سال اجراء کا تاریخی قطعہ درج ذیل ہے:

باصفا پاکیزہ اخبار نوی شدہ جلوہ گر — کز فروغش یافتہ نام گزیں مراۃ الہند
بسکہ گردد حال ہر اقلیم از روشن سزد — گفتمش مراۃ عالم نے ہمیں مراۃ الہند
صنع صانع بلند و پست بنما یدنخلق — بر فلک مہر درخشاں بر زمیں مراۃ الہند

چشم آب از مصرع تاریخ دہ اے دیدہ ور
یک جہانے را تماشہ کن بہ ایں مراۃ الہند
۱۸۷۵ء

پنڈت تربھون ناتھ سپرو تخلص ہجر نے بھی ''مراۃ الہند'' کے سال اجرا پر ایک فارسی ''قصیدہ بہاریہ درصفت مراۃ الہند'' ۳۵ شعر کا لکھا۔ آخری شعر یہ ہیں:

یافت رنگ و بوئے اجرا یک گل اخبار تو — نام آں مراۃ ہند آئینہ ہندوستاں
مدعایش از فروغ علم و دانش چونکہ بود — کرد رد آں آئینہ باعجز سوئے آسماں
اللہ اللہ ایں چہ آئینہ است من در حیرتم — ہست سرتاسر صفا چوں حوض کوثر بے گماں

ہجر گفتا سال او باروئے زیبائے بہار
ے
ایں چمن بے خوف ماند دائم از فصل خزاں
۱۸۶۸ء
ے
۱۸۷۵ء

مراۃ الہند مورخہ ۱۵ فروری ۱۸۷۶ء کی ابتدا میں اختار کی غرض و غایت کے بارے میں درج ہے:

''یہ رسالہ ماہوار ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو چھپ کر شائع ہوتا ہے۔ قیمت اس کی پیشگی مع

محصول ڈاک ۶ر ہے اور مابعد للعہ ہیں۔ غرض اس رسالے کی یہ ہے کہ ہندوستان کی ہر طرح ترقی ہواور ہمارے خیالات سرکار تک پہنچ سکیں۔ اس میں تجارت و کیفیت پیشہ دوران و تاریخ و کیفیت علماء و عقلائے ہندو کمیٹی جلسہ ہائے مفید و تہذیب، اخلاق و کیفیت ممالک غیر و مضامین مضحکہ منتج بفواید و رسم و رواج و عادات و مسکرات درج ہوا کریں گے۔''

قواعد وضوابط یہ تھے :

۱۔ کوئی مضمون جس میں کوئی لفظ یا عبارت یا فقرہ خلاف تہذیب درج ہوگا۔ وہ لفظ اور عبارت اور فقرہ قابل تحریر متصور نہ ہوگا۔

۲۔ کوئی مضمون یا عبارت یا فقرہ جو طنز آمیز اور نفسانیت کی راہ سے لکھا جاوے گا یا باعث اشتعال طبع کسی فرقہ یا شخص کے ہو قابل تحریر تصور نہ ہوگا۔

۳۔ کوئی مضمون یا عبارت یا فقرہ جو باعث حقارت کسی قوم یا فرقہ یا شخص کے ہوگا یا باعث تو ہین یا رنج دہی رواج و رسم یا مذہب کسی قوم کے ہوگا وہ قابل تحریر نہ ہوگا۔

۴۔ کوئی عبارت یا فقرہ یا مضمون جو باعث پردہ دری نسواں یا خلاف اصول شرم و حیا کے ہوگا وہ قابل تحریر نہ ہوگا۔

۵۔ کوئی عبارت یا مضمون یا فقرہ یا لفظ فساد انگیز یا کوئی رائے جو مصلحت عام کے خلاف یا خلاف رسول اطاعت و خیر خواہی وفاداری حاکم وقت کے ہوگا وہ قابل تحریر متصور نہ ہوگا۔ مضامین جو واسطے اندراج رسالہ ہذا کے ہوں قبل از ۲۵ تاریخ ہر مہینے کے آجایا کریں۔

مراۃ الہند کی اشاعت کی اہمیت اس بات سے معلوم ہوسکتی ہے کہ اس کے خریداروں میں نواب محسن الدولہ ،نواب مرزا سلیمان قدر، داروغہ میر واجد علی صاحب اور نواب سید مہدی علی خان بہادر شامل تھے۔ یہ اور دوسرے ناموں کی فہرست ۱۵ فروری ۱۸۷۶ء کے شمارے میں شائع ہوئی تھی۔ اس سے قبل نواب ممتاز الدولہ بہادر متولی حسین آباد خریدار

ہوئے تھے۔

جیسا کہ اوپر بیان ہوا ہے کہ مراۃ الہند کے پرچے نادر الوجود ہیں۔اس لیے ذیل میں چند اہم شماروں کے اقتباسات من وعن درج کیے جاتے ہیں۔

ا۔ پہلا شمارہ ۱۵ ستمبر ۱۸۷۵ء:

اس میں دو اہم مضامین ہیں۔ ایک تاریخ اودھ سے متعلق ہے۔اس میں شہزادہ برجیس قدر نسبت نواب ممتاز الدولہ بہادر کی بیٹی وغیرہ کے بارے میں ہے۔ دوسرا مضمون سرشار کا بعنوان'' قومی یک جہتی'' ہے۔سرشار کے نام کے ساتھ ''ماسٹر لکھیم پورکھیری'' درج ہے۔ پہلا مضمون بطور اڈیٹوریل کے اس طرح ہے:

''۱۷۔۱۸ برس کا زمانہ ہوا کہ برجیس قدر فرزند واجد علی شاہ نے فوج باغیاں اس ملک میں فراہم پاکر اپنے تیئں شاہ ملک اودھ گردانا اور سلطنت انگلشیہ کو ملک ہند سے ہلانا چاہا۔ اس ایام پر فتنہ وفساد میں اس بانوئے نیک خو سے پیغام شادی پیش کیا۔لیکن قبل اس کے یہ نسبت تکمیل پاوے نہ وہ سلطنت تھی نہ وہ سپاہ۔ برجیس قدر نے ملک نیپال میں پناہ لی اور بانوئے خوش قسمت آفت ناگہانی سے محفوظ رہی۔

فرزند نواب مصطفیٰ علی حیدر جو اس باتوئے نیک خو سے بالفعل منسوب ہوا گو مثل برجیس قدر مشہور عالم نہیں،لیکن حالات اس کے پدر بزرگوار کے ایسے ہیں جنہیں انسان غور کرنے سے مقام عبرت میں پڑتا ہے۔ مصطفیٰ علی حیدر فرزند اکبر امجد علی شاہ بادشاہ اودھ کا تھا اور ازروئے قاعدۂ گدّی نشینی بعد وفات پدر بزرگوار کے

مستحق ریاست واجد علی شاہ نے اسی برادر کلان کو ریاست سے محروم کیا۔ اور کاش بعد اس فعل ناحق کے اس ریاست کو اپنے قبضے میں رکھتا وہ بھی نہ ہوا۔ پانچ سات برس خوب مال و متاع برباد کرکے ملک سے دست بردار ہوا۔ بھائی کو تازمان سلطنت قید میں رکھا تاکہ وہ رہائی پاکر کوئی بنیاد فساد قائم نہ کرے۔ کہتے ہیں کہ مصطفیٰ علی حیدر نے اس رنج میں سالہا سال کلاہ سر پر نہ رکھی۔ کیونکہ جب گردش زمانہ نے تاج خسروانی سے محروم کیا۔ پھر سر برہنہ رہنا اچھا ہے، بقول شاعر

یا مجھے افسر شاہانہ بنایا ہوتا

یا میرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا

اس بانوئے نیک خو کی جائداد ذاتی بہت کچھ ہے۔ سوائے نقد وجنس کے قریب تین ہزار ماہواری سرکار انگلشیہ سے اس کو ملتا ہے۔ تین ہزار روپیہ ماہوار کہ قریب چھتیس ہزار روپیہ سالانہ کے ہوتا ہے۔ ایک عورت کا مشاہرہ گو لوگ سن کر تعجب کریں گے۔ یہ مشاہرہ کس طرح ہوا، کہاں سے آیا۔ کیونکہ ملا۔ لیکن ایک جزو ادنیٰ اس دولت بے شمار کا ہے جو شاہاں اودھ نے اپنی اولادوں اور لواحقوں میں تقسیم کی۔''

یہ دولت عظیم جو شاہان اودھ کو ملی اس کی آمد و رفت میں ترقی و تنزل عظمت دنیوی کا رنگ عجب کیفیت کے ساتھ مختلف اوقات میں نظر آتا ہے۔

''اوّل وہ زمانہ کہ جب سعادت خاں صوبہ دار اودھ ہوا اور بعد اس کے اولاد اس کی یعنی صفدر جنگ، شجاع الدولہ، آصف الدولہ،

سعادت علی خان ہر طرف سے زر کو گھسیٹ کر خزانہ ملک اودھ کو پر کرتے رہے اور صرف کیا عمدہ کاموں میں۔ پھر وہ زمانہ جب کہ قاسم علی صوبہ دار بنگال نے ۲۳ اکتوبر ۱۷۶۴ء کو بمقام بکسر فوج انگلشیہ سے شکست پائی اور شجاع الدولہ صوبہ دار اودھ نے موقعہ پاکر کل مال و متاع اس کا قبضے میں کیا۔ روایت ہے کہ لاکھوں بلکہ کروڑوں روپیہ کا جواہرات اس وقت سے ملک اودھ میں آیا۔ قیمت اس کی تخمینہ بشری سے باہر۔ کئی لاکھ روپے کا جواہر ساتھ مادر واجد علی شاہ کے لندن کو روانہ ہوا کہ شاید ملکہ معظمہ ان جواہرات کے عوض ملک اودھ پھر واپس دیویں۔ لیکن لندن تو دور تھا۔ راستے میں سے صندوق غائب ہوگیا۔ کئی لاکھ روپے کا واجد علی شاہ نے مٹیا برج میں فروخت کرکے چھوٹا کلکتہ بسایا۔ جس ملک میں اس قدر جواہرات کی کثرت اس ملک کی اگر اہل فرانس یہ روایت کریں کہ ہندوستان میں سونے کے درخت میں جواہرات پھلتے ہیں تو کیا عجب۔ اگر شاہ روس اپنے فرزند ارجمند کو وصیت کر جائے کہ بیٹا ہندوستان کو ضرور لینا تو کیا تعجب!

بعد اس زمانہ زر دگوہر کے آمد اس زمانے کی دیکھئے جبکہ یہ دولت عظیم خزانہ اودھ سے چلنے لگی۔ غازی الدین حیدر، نصیر الدین حیدر، محمد علی شاہ نے ۴ کروڑ روپیہ ملک سے علیحدہ کرکے عوض اس کے بڑے بڑے مشاہرے اپنے فرزندوں اور رفیقوں کے واسطے قائم کیے۔

اے رئیسان و امیران ہند! آپ اس دولت پر ناز نہ

کیجئے۔ اگر آپ لوگوں کے پاس کرور ہا روپیہ ہے تو محبت شیریں میں
مثل شاہان اودھ کے اپنی اولاد کو حوالہ نہ کیجئے۔ اپنی رعایا اور اپنے
ملک کو اولاد سے زیادہ عزیز سمجھئے تاکہ آپ کی دولت کو بقا ہو اور آپ
کی اولاد کو نشو ونما۔''

۲۔ جلد ا۔ مطبوعہ ۱۵ نومبر ۱۸۷۵ء:

اس شمارے میں (ص ۲۳ تا ص ۲۶) سرشار کا قابل ذکر مضمون ''لکھنو اور دہلی کی زبان کا جھگڑا'' ہے۔ صفحہ ا میں دو کتابوں کے اشتہار اس طرح ہیں:

''ایک نسخہ نایاب رباعیات عمر (اصل ۔امر) خیام کا مہتمم بہار کشمیر کے ہاتھ آیا ہے۔ یہ کتاب اس مطبع میں نہایت خوشخط چھپنا شروع ہوئی ہے۔ جن صاحب کو خریدنا اس کتاب کا منظور ہوا۔ قیمت پیشگی ۵ر مع محصول ڈاک مہتمم مطبع کے پاس ارسال فرمادیں اور ایک دوسری کتاب عمدہ مسمی بہ جغرافیہ کشمیر خوشخط کاغذ سفید پر بہ صحت تمام چھپی تیار ہے۔ قیمت اس شرح ذیل مقرر ہے۔ جن صاحب کو گھر بیٹھے کشمیر جنت نظیر کی سیر منظور ہو بارسال قیمت و محصول ڈاک طلب فرماویں۔''

صفحہ ۲۲، ''مراسلات'' (مراۃ الہند)

''حضرت! یہ اخبار میمنت آثار ہے۔ مراۃ الہند مشہور دیار و امصار ہے۔ اس کا نیا رنگ اور نیا قرینہ ہے۔ دیکھنے کو اخبار، مگر حسن و قبح کے لیے آئینہ ہے۔ اللہ اللہ کیا قدرت خالق ارض و سما ہے کہ فرش زیں سطح آب پر بچھا ہے اور خیمہ آسمان چو بہ معلق ہے۔ اولاً

اس واہب عطیات نے انسان ضعیف البنیان کے داغ میں خیالات پیدا کیے۔ مختلف قسم کے توہمات ہویدا کیے۔ من بعد قوت ناطقہ عنایت فرمائی۔ جس کے سبب سے اس نے حیوان مطلق پر فضیلت پائی۔ بعد ازاں رفتہ رفتہ درستی زبان میں کوشش ہونے لگی۔ پھر ہر شخص اپنے خیالات کو بذریعہ تحریرات ظاہر کرنے لگا۔ دور افتادہ عزیزوں اور دوستوں کو اپنے حال سے من وعن ماہر کرنے لگا۔ جب اس طرح کے رسل و رسائل سے جانبین کو فائدہ باہمی حاصل ہوا تب ان کا جی رفاہ خلائق کی طرف مائل ہوا۔ پرچھائے اخبار طبع ہونے لگے۔ یہ اخبار بغرض تکمیل اصول تہذیب و سیاست مدن جاری ہوا ہے۔ جو کچھ اس کی تعریف کی جائے اس سے یہ سوا ہے۔ آزادانہ تحریر ہے۔ عالمانہ تقریر ہے۔ ہمدردی کی بو پائی جاتی ہے۔ نیک نیتی کی خو پائی جاتی ہے ۔ ترقی علوم میں سرگرمی نمودار ہے۔ تالیف قلوب کے لیے نسخہ مجرب تیار ہے۔ ناظرین باتمکین کو بشارت ہو ۔یہ اخبار نگار خانہ چیں کا ہم پہلو ہے۔ آئینہ سکندری کے زانو بزانو ہے جام جہاں نما کہیے تو بجا ہے ، جام جمشید سے کہیں رتبہ سوا ہے۔''

صفحہ ۲۶۔۲۷،''چیدہ اخبارات''

''بتاریخ ۴ نومبر ۱۸۷۵ء قیصر باغ کی بارہ دری میں ایک کمیٹی اس غرض سے ہوئی تھی کہ جو جھگڑے ہندو اور مسلمانوں میں اس شہر میں واقع ہوتے ہیں وہ عدالت میں پیش نہ ہوں۔ بلکہ ایک جلسہ ایسا قرار پاوے کہ جس میں معزز ہندو اور مسلمان شریک ہوں اور

اس جلسے میں یہ سب جھگڑے طے ہوجایا کریں۔ چنانچہ بحضور صاحب چیف کمشنر بہادر ایک درخواست اس مضمون کی گئی ہے۔ راجہ محمد امیر حسن خان بہادر راجہ محمود آباد اس جلسے کے میر مجلس اور مرزا عباس بیگ تعلقہ دار سابق اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر حال پنشندار سکرٹری قرار پائے ہیں۔دیگر روسائے شہر بھی ہندو اور مسلمان شریک کیے جاویں گے۔ خدا ہمارے رئیسوں کو اپنے فوائد عام میں شریک ہونے کی ہمت عطا کرے۔''

ایضاً۔'' ۱۱ نومبر ماہ حال کی شب کو میر نواب صاحب مونس برادر میر انیس صاحب مرحوم شاعر نامی نے دفعتاً بعارضہ درد جگر مبتلا ہو کر انتقال فرمایا۔''

لاہور۔''۹ نومبر کومہاراجہ کشمیر یہاں تشریف لاویں گے اور یہاں سے اسٹار آف انڈیا کے جلسے میں شریک ہونے کو کلکتہ تشریف لے جاویں گے۔''

۳۔ جلد ۱ نمبر ۳، مطبوعہ ۱۵ دسمبر ۱۸۷۵ء:

اس میں دو مضامین سرشار کے ہیں۔'' شہاب ثاقب''(ص ۲۰ تا ۲۳) اور ''زلزلہ'' (۲۳۔۳۷)

۴۔ جلد دوم نمبر ۴۔ ۱۵ جنوری ۱۸۷۶ء:

اس شمارے میں سرشار کا ایک مضمون'' ہوا کا بیان'' درج ہے۔

۵۔ جلد دوم نمبر ۵۔ مورخہ ۱۵ فروری ۱۸۷۶ء:

صفحہ ۱۲۔۱۳ میں ایک عمدہ مضمون ''قدیم اور جدید شاعری'' غالباً سرشار کا ہے۔ایک اور مضمون سرشار کا (۲۲ تا ۲۵) بقیہ ''ہوا کا بیان'' ہے۔ ص ۱۰۔۱۱ میں ایڈیٹر صاحب لکھتے ہیں:

''لکھنو ۸ فروری ۱۸۷۶ء خداجانے کہاں کا سناٹا لکھنؤ پر چھا گیا ہے کہ کوئی آواز بھی نہیں نکالتا۔ نہ وہ چہچے نہ وہ قہقہے نہ وہ چرغے کہ ریل پر آج حضور شہزادہ صاحب بہادر تشریف لائیں گے۔ نہ قیصر باغ کی تیاریاں۔ نہ کمیٹیوں کی دھوم، نہ تعلقداروں کے ہجوم ،نہ رئیسوں کی آمد نہ امیروں کے جلوس، یہ سب باتیں جو کل تک ایک دن میں ہزار بار دہرائی جاتی تھیں۔ آج وہ سما ہے کہ ذکر ان کا کہیں سنائی نہیں دیتا۔ سناٹا ہے کہ مادہ فالج کا شہر پر گرا ہے کہ کوئی عضو جنبش ہی نہیں کرتا۔ اس فکر میں تھا کہ یاالٰہی یہ عالم سکوت کہاں تک طاری رہے گا۔ کیا دل وحشی اس میں گھٹا کرے گا کہ ایک بارگی سڑک پر آواز کسی امیر کی سواری کی کان تک پہنچی۔ اشتیاق سے چھت پر جا کھڑا ہوا دیکھتا کیا ہوں کہ دو چار سوار آگے جوڑی پر کوئی رئیس باکر وفر جارہا ہے۔ یہ کون رئیس ہے۔ لوگ ایک دوسرے سے پوچھنے لگے۔ رئیس کا تھوڑی دور جانا تھا کہ صدا چاروں طرف سے بلند ہوئی کہ مہاراجہ بیکانیر شہر لکھنو میں سیر کو آئے ہیں۔

' میں سوچنے لگا کہ لکھنو کی سیر کو آئے ہیں۔ لکھنو میں اب کیا ہے جس کی سیر کریں گے۔ کہاں وہ قیصر باغ کے سامان، کہاں وہ حسین آباد کے جلوس' کہاں وہ چوک کے ہجوم، قدم قدم پر لوگوں

چچہانا۔ کوٹھوں پر ماہ پیکروں کا اترنا۔ یہ سب باتیں کہاں ہیں جن کی
کوئی سیر کرے اور یہ سڑک جس پر یہ گھوڑے بکٹٹ جا رہے ہیں کہ
قدر مکانوں سے بسی ہوئی تھی ۔کیا کیا عمارتیں تھیں ۔کیا کیا
دکانیں۔ کس وقت سے یہ لوگ اس راہ میں چلتے تھے کیسے ادب
سے قدم دھرتے تھے۔ اس انقلاب میں منڈلا رہا تھا کہ لوگوں نے
آمد محرم کا ذکر شروع کر دیا۔ محرم کی آمد نے زخم کہنہ کو تازہ کیا۔ کہاں
وہ زیارتیں ،کہاں وہ تعزیہ داریاں ،رات رات بھر زیارتوں کے لیے
پھرنا ہر ہر امام باڑے میں لاکھوں روپے کا سامان، کہیں سوز، کہیں
مرثیہ خوانی، کہیں ماتم، کہیں مومنوں کو روز و شب رو رو کر بسر کرنا۔
کہیں میر انیس کہیں مرزا دبیر کا پڑھنا۔ افسوس کہ یہ دونوں چراغ
ہندوستان کے دفعتاً یکے بعد دیگرے گل ہو گئے۔ کیا بلا کی طبیعت
ان دونوں صاحبوں نے پائی تھی کہ جس مجلس میں پڑھتے تھے
ہزاروں آدمیوں کی زبان سے سوائے واہ وا کے اور کچھ سنائی نہ دیتا
تھا۔حقیقت میں زبان اردو کو یہ لوگ تو جلا دے گئے ۔تراکیب
الفاظ،روز مرہ ،بلندی فکر، کس کس بات کی تعریف کی جاوے۔ اگر
کاش کہ کچھ دن یہ دونوں عالم زبردست نثر کی طرف بھی توجہ فرماتے
تو اردو زبان کی خرابیاں جو نثر میں ہیں رفع ہو جاتیں۔

ہندوستان میں شاعری کا شوق اس قدر کثرت سے ہے کہ
بے چاری، اردو کی نثر درست ہی نہیں ہونے پائی۔ کوئی اس طرف
توجہ ہی نہیں کرتا اور فی زمانہ اردو اخبار نویسوں نے تو رہی سہی اور
بھی اس کی مٹی خراب کر دی۔ ٹوٹی پھوٹی اردو جو کچھ کہ اڈیٹر صاحب

کے پاس ہے انہوں نے پرچہ اخبار میں بھردی۔اب پوچھئے کہ
ہندوستانی اخبار کو کیا کوئی پڑھے اور پڑھ کر کیا خاک لطف اٹھائے
میں اس گھمنڈ میں تھا کہ مراۃ الہند کی خوب رونق ہوگی ۔اردو ان کی
خراب نہیں لیکن سب بلند پروازیاں میری دم بھر میں فنا فی اللہ
ہوگئیں۔''

۶۔ جلد دوم نمبر ۶ بابت ۱۵ مارچ ۱۸۷۶ء:

ایسا لگتا ہے کہ پورا شمارہ رتن ناتھ درسرشار نے مرتب کیا ہے۔اس میں جو اہم اور دلچسپ مضامین ہیں ان میں سے چند یہ ہیں:

۱۔مضمون کہالت وغفلت ۲۔نیم ملا ۳۔لکھنؤ التماس ضروری ۴۔ہوا کا بقیہ بیان از سرشار ۵۔کیفیت شادی کتخدائی صغرسنی ۶۔انرشیا یعنی مادہ کی عدم قابلیت حرکت در حالت سکون وسکون در حالت حرکت از سرشار ۷۔مضمون چندو و اشتہار

۷۔ جلد دوم نمبر ۷ بابت ۱۵ اپریل ۱۸۷۶ء

اس شمارے میں کوئی خاص بات نہیں ہے۔ایک مفصل مضمون ہے''دورہ پرنس آف ویلز بہادر بہ ملک ہند'' صفحہ ۱۲ میں '' جنگ بہادر'' کے بارے میں درج ہے کہ:

''آج مہاراجہ جنگ بہادر وزیر نیپال جو ہمارے ہمسایہ ہیں اس
شہر میں مہمان ہیں.......... ابتداً جب زوجہ مہاراجہ رنجیت سنگھ قید
فرنگ سے مفرور ہوکر نیپال پہنچی اس کی پناہ ہی میں مطلق دریغ نہ
کیا۔ مادر برجیس قدر مع پسر نابالغ مفرور ہوکر نیپال پہنچی اس کو بھی
پناہ دی۔ اور گو ممکن تھا کہ سرکار انگریزی ان دونوں عظیم قیدیوں کی

واپسی میں حجت کرتی ،لیکن ہماری دانست میں سرکار انگلشیہ نے اس کے اعتبار پر یہ معاملہ چھوڑ دیا کہ جب اس شخص نے ہم سے مراتب دوستی کے برتاؤ میں کہیں دریغ نہ کیا تو ان دونوں کے واپس لینے میں خواہ مخواہ بات بڑھے یا اس کی زمانے میں توہین ہو تو کیا ضرورت ہے۔کیونکہ جو مطلب اصلی ان دونوں عورتوں کو ملک ہند میں زیر حراست رکھنے سے تھا تو وہاں بھی رہنے سے حاصل تھا۔''

۸۔ جلد دوم نمبر ۸ مورخہ ۱۵ مئی ۱۸۷۶ء

صفحہ۳۔ ایڈیٹوریل ۔گورنمنٹ اخبار نویس لکھتا ہے۔

''آج کیا ہے کہ کشمیر چھین لو۔ کیوں بھائی ؟ کس واسطے کشمیر نے کیا کیا۔ہندوستان بھر میں کشمیر کی آب وہوا عمدہ انگریزی مزاج کے موافق، وہاں انگریز بہت آسانی سے آباد ہوسکتے ہیں۔ ہروقت ضرورت سرکار کے کام آسکتے ہیں۔ یہ ڈوگرے اور کشمیری پنڈت جو باغ رضوان کا مزا اڑاتے ہیں کس مصرف کے ہیں۔ درحقیقت یہ بڑی غلطی ہوئی کہ ایسا ملک ہندوستانیوں کو دے دیا۔ مہاراج کو دعوٰے کیا ہے ۔سوا لاکھ روپیہ انہوں نے دیا ہے اپنا لے لیں۔''

''اخبار نویس نے چھاپ دیا کہ مہاراجہ کشمیر نے کئی خون کر ڈالے۔ لیجیے یہ تازہ گل کھلایا اور دیوان کرپارام بھی شریک تھے۔ لیکن شکر ہے کہ تحفہ کشمیر نے اپنے والی ملک کی حفاظت خوب لیاقت سے کی۔''

صفحہ ۱۱ ''ضرور تربت مجنوں پہ گل چڑھاؤں گا

جواب کی خیر سے فصل بہار میں گذری''

''ایک تو کشمیری پنڈتوں سے خدایوں ہی ناراض ہے کہ ان کی جڑ ہی قائم نہیں ہونے پاتی جس کو دیکھو دال رونی کے چکر میں پڑا ہے۔ دولت و عظمت ان کی تقدیر میں نہیں اور دوسرے حضرت ہیضہ رہا سہا ملک کو صاف کئے دیتے ہیں۔ درحقیقت خداوند تعالیٰ کے کارخانے ایسے پیچ در پیچ اور بعید الفہم ہیں کہ عقل وہاں کام نہیں کرتی ہے۔معلوم ہوا کہ کشمیر میں اس کا عروج ہے۔ تعجب ہے کہ کشمیر کی آب و ہوا کی لطافت اس درجے کی ہو کہ کتابوں میں مشہور ہے کہ وہاں ان حضرات کا گزر کہاں ہوا۔ شاید کہ غلاظت شہر باعث اس آفت ناگہانی کی ہو۔ہمیں امید ہے کہ جس طرح منتظمان ریاست کشمیر اس کی بیخ کنی میں کوشش فرماویں۔ لائق لائق طبیب اور حکیم اس کے علاج کے واسطے متعین ہوں۔''

صفحہ ۱۷ ''قوس قزح'' از رتن ناتھ درسرشار، ماسٹر ہائی اسکول بارہ بنکی

۹۔ جلد دوم نمبر ۹ بابت ۱۵ جون ۱۸۷۶ء:

اس شمارے میں بھی اچھے اور معلومات افزا مضامین ہیں۔ چند مضامین یہ ہیں:

۱۔ کہسار ۲۔غذا ۳۔لکھنو ۱۶ مئی ۱۸۶۷ء ۴۔تجارت ۵۔ تعلیم النساء ۶۔ بیان ایفائے عہد ۷۔لندن کا خط مورخہ ۱۲ مئی ۱۸۷۶ء ۸۔محنت وسیلہ دولت و کہالت مایہ نکبت

مضامین کی ابتدا سے پہلے میر انیس کی رباعی ہے

دریا دیکھوں کہ کوہ و صحرا دیکھوں

یا معدن و دشت کا تماشا دیکھوں

ہر سو تیری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے
حیراں ہوں کہ دو آنکھوں سے کیا کیا دیکھوں

۱۰۔ جلد دوم نمبر ۱۰ بابت ۱۵ جولائی ۱۸۷۶ء:

اس میں ۹ مضامین ہیں۔ ان میں تیسرا مضمون ''لکھنو کی کبوتر بازی'' ہے۔ غالباً یہ سرشار کا لکھا ہوا ہے۔ موصوف نے ابتدائی جملوں میں اشارہ کیا ہے کہ ''اپنے وطن مالوف سے زمانہ چند سال کا ہوا اور عمدہ لوگوں سے ملاقات ہوئی ۔خصوصاً ضلع کھیری لکھیم پور اور ضلع بیلہا پرتاب گڑھ میں۔''

مضمون اسلامی ہے اور کبوتر بازی کے نقصانات بیان کیے گئے ہیں ۔اس شغل میں لکھنو کے لوگ اب بھی گرفتار ہیں۔ مضمون بہت طویل ہے ۔اس لیے لطف زبان کے باعث آخری پیراگراف درج کیا جاتا ہے:

''غرض اس تقریر سے یہ ہے کہ خداوند عالم ہم کو ایسی توفیق دے کہ ہم ایسے بیہودہ اشغال سے محفوظ رہیں اور اس اپنی کم ہمتی کو چھوڑ کر الوالعزمی مثل دیگر اقوام مہذب کے اختیار کریں اور یہ جو کلنک کا ٹیکا ہماری پیشانی میں لگا ہے اس کے مٹانے کی فکر کریں۔ پھر ہندوستان اپنی ہیئت اصلی پر آجائے اور بمقابلہ دیگر ملکوں کے نہ شرمائے۔ افسوس کہ آفتاب سر پر آیا اور ہمارے گھروں میں ابھی صبح ہی نہیں ہوئی۔ ہم کس خواب خرگوش میں پڑے ہیں۔ ذرا پنبہ غفلت کو کان سے باہر کریں اور آنکھیں کھول کر بچشم ہوش معاملہ دنیا کو دیکھیں کہ ہماری غفلت اور سہل انگاری اور پست ہمتی نے کس قدر پائے سے ہم کو گرادیا اور تا کجا بٹیر بازی اور کبوتر بازی اور مذک اور

چانڈو بازی میں ہم مصروف رہیں گے اور کب تک افیوں کی پینک میں جھوکے کھا کھا داستان سنا کریں گے۔فرض کیا کہ ہمارے تو برے خواہ بھلے حالوں گزر گئی۔ اب ہم اپنی اولاد کے حال پر رحم کریں اور ان کی عمر عزیز برباد نہ کر جائیں۔''

۱۱۔ جلد دوم نمبر ۱۱ بابت مورخہ ۱۵ اگست ۱۸۷۶ء

صفحہ ۱۰۔۱۲ ''مراسلات''

''لکھنو۔۹ اگست ۱۸۷۶ء، ۱۸۵۵ء خواہ ۱۸۵۴ء میں جس کو بیس برس کا عرصہ ہوا آپ نے شاہ اودھ کی عظمت اس شہر میں دیکھی ہوگی کہ کیا کیا تیاریاں قیصر باغ میں تھیں۔ کیا کیا حسینان پری پیکر ہر طرف باغ کے کمروں میں منڈلاتی تھیں۔ بادشاہ کا دل بہلاتی تھیں۔ دولت کی ترنگ، غفلت کی امنگ کیسی چھائی تھی کہ دن عید اور رات شب برات تھی۔ کوئی کہتا تھا کہ ہمارا بادشاہ بالکل کنھیا ہے۔ عجب رنگ رنگیلا ہے۔کوئی کہتا تھا کہ ہمارا بھولا بھالا بادشاہ سارا اودھ اس پر نثار ہے۔ موا انگریز، خدا کی اس پر سنوار، نہ عقل نہ تمیز، لنگور کی قطع، اس سے آگے کیا دم مارسکتا۔ اگر آنکھ اس پر اٹھاوے تو کوس کوس کر کھا جاویں۔ یہ کس کو خبر تھی کہ اس بادشاہ کے فرزند دلبند کو بیس برس کے بعد اس شہر میں آنا نصیب ہوگا اور تعلقہ داروں سے سواری جلوس مانگنا پڑے گا۔ سو یہ سب عظمت کا زیرو زبر اس مہینے میں آنکھوں کے تلے پھر گیا۔ مرزا خوش بخت بہادر فرزند واجد علی شاہ کلکتہ سے ہفتہ دو ہفتہ کے واسطے لکھنو میں آئے۔ کچھ دن رہ کر پھر کلکتہ واپس گئے۔''

۱۲۔ جلد دوم نمبر۱۲۔ مورخہ ۱۵ ستمبر ۱۸۷۶ء

صفحہ ۳ میں ''سراب عالم اسباب'' پر مولوی محمد نصرت علی مالک ناصر الاخبار کا طویل ریویو ہے۔ صفحہ ۶ میں مولوی صاحب لکھتے ہیں:۔

'' سبحان علی خان اور تاج الدین حسین خان کمبوہ کہ زمانہ نصیر الدین حیدر بادشاہ میں یہ لوگ نواب گر مشہور تھے یعنی جس کو چاہتے تھے لکھنو کے بادشاہ کا وزیر بناتے تھے۔ انہی کی وجہ سے نصیر الدین حیدر کے زمانے میں صوبہ اودھ خاندان شجاع الدولہ سے جاتے جاتے رہ گیا اور ایسے ہی لوگوں کے نہ ہونے کی وجہ سے واجد علی شاہ سے سلطنت نکل گئی۔''

صفحہ ۱۸ تا ۲۳ ''باران رحمت الہی'' از رتن ناتھ سرشار

۱۳۔ جلد دوم نمبر۱۳۔ مطبوعہ ۱۵ اکتوبر ۱۸۷۶ء

ایڈیٹوریل کا آغاز میر انیس کی ذیل میں رباعی سے ہوتا ہے:

آغوش لحد میں جبکہ سونا ہو گا
جز خاک نہ تکیہ نہ بچھونا ہو گا
تنہائی میں آہ کون ہوئے گا انیس
ہم ہوں گے اور قبر کا کونا ہو گا

۱۴۔ جلد دوم نمبر۱۴ مورخہ ۱۵ نومبر ۱۸۷۶ء:

صفحہ ۹۔ ''پرنس آف ویلز بہادر ہند میں تشریف لائے۔ ملکہ معظمہ نے صرف ہند کی محبت اور رعایا پروری اور ہم لوگوں کے قدیم

خیالات کے ساتھ ہمدردی کی نظر سے خطبات شاہنشاہی منظوری فرمایا۔لائق اور تجربہ کار ہندوستانیوں کے واسطے جلیل القدر سرکاری عہدوں پر مقرر ہونا قرار پایا۔ قحط بنگال کا وہ عمدہ نتظام ہوا کہ ہزارہا غربا نے پرورش پائی۔گویا ان کی گئی ہوئی جان واپس آئی۔ ایسے وزیر باتدبیر ہندوستان کے دوست اور خیرخواہ کی مدد کے لائق اگر ہم لوگ نہ ہوں تو کیا خالی شکریہ سے بھی گئے گزرے۔''

(ص ۱۸۔۲۱) ''خیالات رتن ناتھ سرورشار، ماسٹر ہائی سکول بارہ بنکی'' کا مضمون ہے۔

۱۵۔ جلد دوم نمبر ۱۵۔ مطبوعہ ۱۵ دسمبر ۱۸۷۶ء

صفحہ ۲۴۔۲۵، ''دہلی دربار''

''سننے میں آیا ہے کہ نواب صاحب بہادر والی رامپور ایک سو زنجیر فیل دہلی روانہ فرمائیں گے۔ یہاں ایک ہزار ہاتھی سے زیادہ ہوجائیں گے۔ ابر محیط آسماں رہتا ہے ۔اگر برس پڑا تو مشکل ہوگی۔ پانی بہنے کے راستے بن رہے ہیں۔''

''مہاراجہ کشمیر نے ایک نہایت عمدہ لاکھ روپے کی تیاری کا شالی خیمہ اس پر ریشمی کام اور تین چاندی کی چوبیں یہاں روانہ کی ہیں۔ یہ خیمے اور چوب پرنس آف ویلز بہادر کے واسطے تیار کیے گئے تھے۔'' صفحہ اسٹیٹ مین ص ۲۸ ۔''مہاراجہ کشمیر اور جناب گورنر جنرل بہادر سے نہایت تپاک سے ملاقات ہوئی۔ جناب لارڈ صاحب نے فرمایا کہ بروقت پہنچنے ہندوستان کے میری دو خواہشیں دلی تھیں۔ ایک یہ کہ کشمیر کو دیکھوں اور دوم اس کے حاکم عالی رتبہ

سے ملاقات کروں گا۔ گو اوّل تمنا میری آمد ہوئی اور مجھے تیقن ہے کہ تاریخ اور دل پر انگریز کا شاید اس بات کا ہے کہ اگر کوئی موقعہ آئے گا تو رنبیر سنگھ مثل اپنے پدر راجہ گلاب سنگھ کے قدم بہ قدم چلیں گے۔ مہاراجہ صاحب نے فرمایا کہ میں اور میرا گھربار جناب ملکہ معظمہ کے واسطے جاں نثار کرنے کو تیار ہے۔''

صفحہ ۲۹۔ ''لکھنو ۱۲۔ دسمبر ۱۸۷۶ء۔ موافق دستور سابق امام باڑہ حسین آباد میں غربا کو کمبل باہتمام منشی فضل حسین صاحب تقسیم ہوئے۔ واقعی منشی صاحب بڑے لائق اور کاگزار ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جب سے ان کا اہتمام حسین آباد میں ہوا ہے ہر ایک امر میں ترقی اور بہبودی اور صفائی اور ایجاد بہ نسبت سابق کے نظر آتے ہیں۔''

''ہم نہایت افسوس سے اس خبر کو تحریر کرتے ہیں کہ بتاریخ ۱۰ دسمبر ۷۶ء صاحبزادی ممتاز العلماء جناب سید محمد تقی صاحب مجتہد نے جو مولوی سید ابوالحسن صاحب کو منسوب تھیں اس دنیائے فانی سے بیزار ہو کر عالم جاوداں کو رحلت فرمائی۔''

۱۶۔ جلد سوم نمبر ۱۶، بابت ۱۵ جنوری ۱۸۷۷ء

صفحہ ۳۲۔ ''علی گڑھ۔ ۸ جنوری ۷۷ء کو نواب گورنر جنرل نے مسلمان کالج کی بنا ڈالی اور اسپیچ میں سید احمد خان صاحب کی کوشش کی تعریف کی۔ دعوت کا سامان سید صاحب کے مکان پر کیا گیا تھا۔ شام کو ممبران کالج نے قریب ساٹھ مسلمان اور انگریزوں کے دعوت کی۔ اکثر لوگ مختلف شہروں سے یہ جلسہ دیکھنے کو علی گڑھ

آئے تھے۔''

۱۷۔ جلد سوم نمبر ۱۷، بابت ۱۵ فروری ۱۸۷۷ء

اخبار'' اودھ پنچ'' (خلاصہ مضمون)

''جب ہم دہلی دربار میں (جو ۳۱ دسمبر ۷۶، کو ختم ہوا تھا) واپس آئے۔ اس کے دوسرے روز اودھ پنچ کا پہلا نمبر (مورخہ ۱۶ جنوری ۱۸۷۷ء) ہماری نظر سے گزرا۔ خاص منشا اس اخبار کا یہ ہوگا کہ اہل ہند کو امور قبیحہ سے نفرت دلانا، علم وہنر اور تہذیب اخلاق کا شوق دلانا، حب وطن پیدا کرنا اور یہ فکر کرنا کہ امور نیک میں اہل ہند یک دل ہوکر کوشش کریں۔ امورات انتظام گورنمنٹ میں عقل صائب سے کام لے کر صلاح نیک دیں۔ جہلا کے ذہن میں یہ بات جمانا کہ گورنمنٹ انگلیشہ کا ہمیشہ یہ منشا ہے کہ ہند کی رعایا کے علوم وہنر اور دولت میں روز بروز ترقی ہوگی۔ صفحہ ۱۷۔'' جب نواب شجاع الدولہ بہادر فیض آباد میں تھے کس قدر اس شہر میں رونق تھی۔ جب سے یہ پایہ تخت لکھنو قرار دیا گیا۔ کتنے رئیس اور امیر اپنے مکان چھوڑ چھوڑ کر لکھنو میں آباد ہوئے۔ جن صاحبوں نے فیض آباد میں سیر کی ہوگی وہ اس بات کی شہادت دے سکتے ہیں کہ کس قدر عالی شان عمارتیں گر گر مسمار ہوگئیں۔''

صفحہ ۲۲۔'' لکھنو یکم فروری ۱۸۷۷ء''

(ایڈیٹوریل) ابتداء میں'' روم اور روس کی جنگ کا ذکر ہے۔ اسی کے ساتھ لکھا ہے:

''ہم کو اپنے حسینان لکھنو کا کیا کم غم ہے کہ غیروں کی فکر

کریں۔ایک ہفتہ گزرا ہے کہ مشتری اس شہر میں مالا مال تھی، زر تھا، زیور تھا، مال تھا، دولت تھی ۔نہیں معلوم کہ اس بے چارے کے ستارے نے کیا گردش کھائی۔ کہ ایک سینچر کوٹھے پر سے سرنگ لگا کر ہائے سب مال لے گیا۔ ایک چھلا جی نہ چھوڑ گیا۔ اب چاہے روم لڑے اور چاہے روس ۔مشتری کی نظر میں دونوں سلطنتیں اسی دن لٹ گئیں جس دن اس کے مکان کا تختہ توڑ کر سب مال چور لے گیا اور ان اخبار نویسوں کو دیکھئے کہ مادہ تاریخ کا لیے تیار تھے۔ گویا اسی دن کے منتظر تھے کہ اس کے گھر میں چوری ہو تو ہم بھی تاریخ چوری کی کہیں۔ روزنامچہ لکھنو میں دو تاریخیں چوری کی من و سال دزدی مقفی اور مسجع چھپی ہوئی دیکھیں وہ یہ ہیں:

(۱) چوں بروں شد جواہرات زکان   بہر تاریخ مال در سفتم

حسب قول سروش اے بے ہوش   دزدی مشتری شدہ گفتم = ۱۲۹۴ھ

(۲) نامبارک شدہ ایں محرم ہائے   دزد اسباب مشتری وزدید

گفت ریحان بحالت افسوس   دزدی مال مشتری گردید: ۱۲۹۴ھ

۱۸۔ نمبر۱۸۔ ۱۵ مارچ ۱۸۷۷ء:

صفحہ ۱۳۔ ''مراسلات ۔تاریخ مبارک باد جشن جم'' ۱۸۷۷ء از پنڈت پٹیم نرائن کول تخلص حشمت ۔۳۳ شعر۔

پہلا شعر   امروز سحر ز خواب شیریں جستم

باروئے خوش ولب و دندان خنداں

صفحہ ۲۵۔ ۲۷۔ ''گوشت خور انسان اور تہذیب کا نیا میاں'' از سرشار ، بارہ بنکی۔

۱۹۔ نمبر۲۰، بابت ۱۵ مئی ۱۸۷۷ء:

صفحہ ۱۶۔۱۷ ''کوہ نور کی کہانی از حسن سیاح''

''دنیا میں جس قدر کہ ہیرے پڑے ہیں اس میں ایک ہیرا کوہ نور ہے اگرچہ یہ دنیا کے سب ہیروں سے بڑا نہیں ہے لیکن اس سے کوئی ہیرا زیادہ صاف بھی نہیں ہے۔ دنیا میں چند ہیرے بہت بڑے ہیں۔ تفصیل یہ ہے:

۱۔ فرانس میں ایک بڑا ہیرا ہے جس کو پٹ کا ہیرا کہتے ہیں۔ اس کا وزن ۳/۴ ۱۲۶ کرات۔ یعنی تین روپیہ دو آنے بھر ایک کرات انگریزی میں چار گرین کے برابر ہوتا ہے۔ اس ہیرے کو پٹ صاحب نے جو کہ ایک مدارس کے حاکم تھے۔ ہندوستان میں ایک جوہری سے ۲۰۴۰۰۰ روپیہ میں خریدا تھا اور انگلستان میں اپنے ساتھ لے گئے۔ اس کے اس ہیرے کو فرانس کے بادشاہ نے ۱۳۰۰۰۰۰ روپیہ کو خریدا۔

۲۔ آسٹریا کے نواب کے پاس ایک بڑا ہیرا ہے جس کا وزن ۱/۲ ۱۳۹ کرات ہے۔ یعنی تین روپیہ تین آنہ بھر۔ یہ ہیرا فلارینس کے بازار میں بلور کے دھوکے سے چار پانچ آنے کو فروخت ہوا تھا۔ اس کا رنگ شربتی تھا۔

۳۔ شاہنشاہ روس کے پاس ایک بڑا ہیرا ہے جس کا وزن صحیح ۱۹۵ کرات ہے۔ یعنی چار روپیہ پانس آنہ بھر۔ یہ ہندوستان میں مورت کی آنکھ میں جڑا تھا۔ اس کو فرانس کا سپاہی ہندوستان سے لے گیا اور روس کے شاہزادے نے ۹۰۰۰۰۰ کو خریدا اور جس سے لیا

اس کو ۴۰۰۰۰ روپیہ سالانہ زندگی بھر دیتا رہا اور ملقب بخطاب امیر کیا۔ اس کا مقدار کبوتر کے انڈے کے برابر ہے۔

۴۔ پرتگال کے بادشاہ کے پاس ایک ہیرا ہے جس کا وزن ۶۸۰ کرات ہے۔ یہ ہیرا بہت بڑا ہے لیکن یہ ناپا ہوا نہیں ہے۔

۵۔ کوہ نور جو مسیح کے پیدا ہونے کے پیشتر پایا گیا تھا۔ اس کا وزن ۱۸۶ کرات یعنی چار روپے چار انے بھر ہے۔ اس کا وزن طیار کرنے کے پیشتر ۹۰۰ کرات تھا۔ اب اس کی مقدار کبوتر کے انڈے کے نصف ہے۔ یہ گول کنڈھ کی کان میں جو کہ ہندوستان کے جنوب میں واقع ہے ملا تھا۔ اب اس کی قیمت کم از کم ۲۷۶۷۶۸۰ روپیہ ہے۔ یہ بادشاہوں کے پاس تھا اور زمانہ مسیح میں یہ ہیرا اجین کے بادشاہ کے پاس تھا اور بعد اس کے جانشین سنٹرل ہندوستان کے راجاؤں کے دخل میں آیا۔ چودہویں صدی عیسوی میں جبکہ مالوہ کی بادشاہت کے مسلمانوں نے فتح کیا یہ ہیرا علاؤالدین خان بادشاہ نے پایا۔ ۱۵۲۶ء میں جبکہ بابر نے ابراہیم لودھی کو شکست دے کر ہندوستان کو فتح کیا۔ تب یہ ہیرا اس کے ہاتھ لگا اور مغل بادشاہوں کے پاس محمد شاہ اورنگ زیب کے پوتے کے وقت تک تھا۔ جب ۱۷۲۹ء میں نادرشاہ ہندوستان میں آیا تو محمد شاہ نے اس کو یہ ہیرا دیا۔ یہ بات زبان زد خلائق ہے کہ جب محمد شاہ نے نادرشاہ سے ملاقات کی تو یہ ہیرا اس کے تاج پر تھا اور نادر شاہ نے اس کو دیکھ کر دوستی میں اپنے تاج کو اس کے تاج کے ساتھ بدلنا چاہا۔ محمد شاہ نے لاچار ہوکر تاج بدل ڈالا۔ اس حیلے سے نادر شاہ نے اس ہیرے

کو پایا۔ اس ہیرے کا نام نادر شاہ نے کوہ نور رکھا۔ نادر شاہ کے قتل ہونے کے بعد اس کے جانشین شاہ شجاع نے اس کو پایا اور جب وہ اپنے ملک سے نکالا گیا تب وہ ۱۸۱۳ء میں مع ہیرے کے پنجاب کے حاکم رنجیت سنگھ کے پاس آیا۔ رنجیت سنگھ نے اس سے ہیرے کو زبردستی لے لیا اور اپنے بھجیہ بند میں جڑ کے پہنا۔ یہ ہیرا رنجیت سنگھ کے خاندان میں ۱۸۴۹ء تک تھا۔ جب کہ دلیپ سنگھ اپنے تخت سے اتارا گیا تو یہ ہیرا ملکہ معظمہ کے ہاتھ آیا۔ لفٹیننٹ کرنل سیکس اور کیپٹن رامزی صاحب نے ایسٹ انڈیا کمپنی چیئرمین اور ڈپٹی چیئرمین کو دیا اور ان لوگوں نے مع انڈین بورڈ کے پریذیڈنٹ ملکہ معظمہ کو ۳ جولائی کو پیش کیا۔

اکثر لوگ جانتے ہیں کہ کوہ نور ہیرا پانڈوں کے خزانے میں بھی رہا تھا اور بعض کتابوں میں لکھا ہے ہے کہ یہ ہیرا آگدیش کی کان سے راجہ کے وقت میں نکالا تھا۔ لیکن ہم نے یک معتبر انگریزی تواریخ میں دیکھا کہ یہ ہیرا کوہ نور کی کان سے جو مچھلی بندر سے قریب ۹۰ میل کے فاصلے پر اوتر پچھم کی طرف حیدر آباد کی علمداری میں واقع ہے نکلا تھا اور میر جملہ نے جو سابق میں گول کنڈہ کے بادشاہ کا سپہ سالار تھا اور بعد اس کے اورنگ زیب کا وزیر ہوگیا تھا۔ شاہ جہاں بادشاہ کو نذر میں گزارا تھا۔ یہ کان کوہ نور کی شاہجہاں کی علمداری سے قریب سو برس پہلے نکلی تھی۔ ایک زمیندار کو خربوزہ کا کھیت جوتتے ہوئے ایک ہیرا مل گیا اور یہی اس کان کے معلوم ہونے کا باعث ہوا۔ میری دانست میں اس ہیرے کا نام

کسی شاعر نے یا نادر شاہ نے ''کوہ نوری'' کہتے کہتے ''کوہ نور'' رکھ دیا۔ اس کا وزن ۳۱۹ رتی تھا اور قیمت اس کی جوہریوں نے شاہ جہاں کے وقت میں اٹھتر لاکھ پندرہ ہزار پانچ سو پچیس روپیہ ٹھہرائی تھی۔ اس ہیرے کو شاہجہاں نے تخت طاؤس میں لگایا تھا۔ یہ تخت سات کرور دس لاکھ روپیہ کی لاگت کا بنا تھا۔ اس کا طول ۲ فٹ اور عرض ۴ فٹ کا تھا۔ ایک آٹھ لعل سوا سو رتی سے لے کر اڑھائی سو رتی اور ایک سو ساٹھ زمرد ۳۶ رتی سے ۴۷ رتی جڑے تھے۔ اس کے سائبان میں بے شمار ہیرے موتی لگے ہوئے تھے اور جھالر سراسر موتیوں کی تھی۔ اس کی محراب پر ایک طاؤس طلائی دم پھیلائے ہوئے جواہرات سے مرصع بیٹھا ہوا تھا۔ جس کی دم میں بالکل نیلم اور چھاتی پر ایک بڑا سا لعل چمکتا اور ۶۳ رتی کا ایک موتی گردن میں اور ہیرے کا گوشوارہ ایک سو ستر رتی کا لٹک رہا تھا۔ اس تخت کا سائباں بارہ چوبوں پر کھڑا ہوا تھا اور چوبوں پر نو نو رتی سے بارہ رتی تک کے نہایت آبدار گول موتی جڑے ہوئے تھے اور اس کے دو طرف دو چتر ہے جن کی ڈنڈیاں آٹھ آٹھ فٹ لمبی اوپر سے نیچے تک ہیروں سے جڑی تھیں۔ نادر شاہ اس تخت کو ایران کی طرف لے گیا تھا۔ احمد شاہ درانی ایران سے کابل میں لایا اور پھر شجاع الملک سے اس ہیرے کو جو اس تخت میں لگا تھا، رنجیت سنگھ نے چھین لیا۔ پہلے تو جب شجاع سے رنجیت سنگھ نے لاہور میں اس ہیرے کو طلب کیا تو اس نے بہانہ کیا کہ وہ ہیرا قندھار میں کسی مہاجن کے پاس گرو ہے۔ لیکن رنجیت سنگھ ایک ہوشیار آدمی

تھا۔اس نے ہرگز اس بات کا یقین نہ کیا اور اس کے محل کے
چوگرو پہرہ بٹھادیا کہ بغیر تلاشی لیے کسی کو وہاں آنے جانے نہ دو۔
شاہ شجاع نے رنجیت سنگھ سے کہلا بھیجا کہ میں بھی اپنے ملک کا
بادشاہ ہوں اور قسمت کی خوبی سے اس وقت تیرے ملک میں پناہ
لینے آیاہوں۔ مجھ مہمان پر تجھ کو ایسی زیادتی لازم نہیں ہے لیکن
مہاراج کوتو یہ ہیرا کسی طرح اس سے لینا منظور تھا۔حکم دے دیا کہ
کھانے پینے کی کچھ چیز اندر نہ جانے پائے۔ تب شاہ نے لاچار
ہوکر اس ہیرے کو دے دینا منظور کیا۔

پہلی تاریخ جون کو مہاراجہ رنجیت سنگھ تنہا جاکر شاہ شجاع سے ہیرا لے
کر اپنے گھر چلا آیا اوراس کو رہا کر دیا۔ ۱۹ مارچ کو (ایسٹ انڈیا کمپنی)
سرکار انگریزی نے اسے لاہور کے خزانے سے اپنے قبضے میں کر لیا۔
غرض یہ ہیراہندوستان کے بادشاہ کا تھا اور اتنے دن کے بعد پھر اسی ملک
کے بادشاہ یعنی ملکہ معظمہ قیصر ہند کے ہاتھ میں آ گیا۔ ملکہ معظمہ نے بہ
سبب اس بھدی تراش اور خراب جلا کے پتھر ترشوایا ہے۔ یقین ہے کہ
اب یہ انمول رتن قیصر ہند کے تاج میں لگا ہوا۔''

ملک العلما مولاسید بندہ حسین جناب سیدالعلما مولانا سید محمد قبلہ کے فرزند اور
علامہ غفراں مآب کے پوتے تھے۔عالم جید اور یکتائے روزگار فلسفی تھے ۔انہوں نے ہی
شاعر اعظم میر انیس کی نماز جنازہ پڑھائی تھی۔مولانا کی تاریخ وفات میں اختلاف ہے۔
ان کے اخلاف کو بھی صحیح تاریخ معلوم نہیں ہے ۔اب یہ اختلاف مراۃ الہند سے دور ہوا۔
ان تاریخ وفات ذیل کے پرچے سے معلوم ہوئی۔

۲۰۔ جلد۳ نمبر۲۳۔ مورخہ ۱۵ جولائی ۱۸۷۷ء:

صفحہ ۳۲ ''لوکل۔ حیف صد حیف، افسوس ہزار افسوس کہ خانہ اجتہاد بے چراغ ہوگیا۔ یعنی جناب ملک العلما مولانا سید بندہ حسین صاحب مجتہد العصر والزمان نے بعارضہ تپ دق مبتلا ہوکر ۱۲ جولائی ۱۸۷۷ء کو رحلت فرمائی۔''

۲۱۔ جلد۳، نمبر۲۳، مورخہ ۱۵ اگست ۱۸۷۷ء:

صفحہ ۳۳۔ ''حکام کی خوشامد'' از سرشاد

''انسان کی محبت'' ہندوستان کے مسلمانوں کی بہبودی اور برتری کے واسطے علی گڑھ میں کیا اچھا مدرسۃ العلوم قائم ہوا ہے جس میں ہر قسم کا علم پڑھایا جائے گا۔ ہر قسم کا ہنر سکھایا جائے گا اور وہیں کی سوسائٹی سے کیا کیا عمدہ تجاویز مسلمانوں کی بہبودی کے واسطے نکلتی ہیں۔ سید احمد خان صاحب سی ایس آئی نے قوم کی بہبودی کے واسطے کیسی محنت شاقہ اپنے اوپر گوارا کر رکھی ہے۔ گو بہت سے ہٹ دھرموں نے اس کو اکھاڑنا چاہا مگر چونکہ نیک نیتی کا نتیجہ بھی ہوتا ہے اس لیے جس قدر لوگ پرخاش کرتے رہے، اسی قدر اس کی جڑ ہندوستان میں مستحکم ہوتی گئی۔ چند اہل ہنود نے اپنی قوم کی بہبودی کے واسطے جابجا مثل بریلی و ساجہاں پور و لاہور وغیرہ میں کمیٹیاں قائم کیں اور یہ سب لوگ قوم کی بہبودی دل سے چاہتے ہیں۔ پھر تو اس نیک بخت نے ٹھنڈی سانس بھر کر کہا کہ سید احمد خان کی نسبت تو لوگ بہت کچھ طعن کرتے ہیں اور لامذہب بتاتے ہیں۔''

صفحہ ۳۴ ۔''لوکل ۔ ۶ تاریخ ماہ حال (اگست ۱۸۷۷ء) کو محلّہ

چوپٹیا۔ پنڈت رائے دلارام صاحب بیکنٹھ پاس کی بارہ دری میں محبّ خاص ولی ابنولی، دوستدار جگر گوشہ محمد عربی، عاشق جانباز حسین ابن علی ،میر اعظم علی صاحب کے یہاں مجلس ہوئی اور شاعر شیریں بیاں بلبل ہندوستان ذکر لخت دل رسول الثقلین اعنی اباعبدالحسین میر خورشیدعلی صاحب متخلص بہ نفیس صاجزادہ میر ببر علی صاحب متخلص بہ انیس نے مرثیہ نو پڑھا۔ تعریف روزمرہ اور صفائی بندش اور خوبی کلام اور حسن صف آرائی جیسی کچھ اس مرثیے میں نظم تھی بیان فرمائی ۔ بے انتہا دادحاصل کی۔باوجود اس شدت گرمی کے اس مجلس میں اکثر تعلقہ دار اور شرفا اور امراء اور روسائے شہر موجود تھے۔ ہزارہا آدمی کا مجمع تھا۔ بعد فراغ مجلس میر صاحب موصوف الصدر یعنی میر اعظم علی صاحب نے بہت عمدہ اورنفیس برف آمیز شربت تقسیم کیا۔ جس کے پینے سے مضار مجلس نے درود اوپر روح مطہر رسولؐ اور آل رسولؐ کے پڑھا۔"

۲۲۔ جلد چہارم نمبر ۲۸ بابت ۱۵ جنوری ۱۸۷۸ء:

ایڈیٹوریل ذیل کی رباعی سے شروع ہوتا ہے۔

کسی کا کندہ نگینہ پہ نام ہوتا ہے
کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے
عجب سرا ہے یہ دنیا کہ جس میں شام وسحر
کسی کا کوچ کا مقام ہوتا ہے

۲۳۔ جلد چہارم نمبر ۲۹۔ مورخہ ۱۵ فروری ۱۸۷۸ء:

صفحہ ۲۸۔ ''کشمیر میں فی روپیہ دھان اور جوار ۶۵ سیر، جو ۴۳ سیر اور گندم ۱/۲۔۱۸ سیر ہے۔وزیر پہنو گورنر کشمیر نے تھوڑا عرصہ ہوا خود بیان کیا تھا کہ میرے پاس اس قدر غلہ جمع ہے کہ ۳ سال کو کافی ہوگا، بلکہ پہاڑی لوگ کشمیر سے اب تک غلہ لے جاتے ہیں۔''

۲۴۔ جلد چہارم نمبر ۳۱ بابت ۱۵ اپریل ۱۸۷۸ء:

صفحہ ۲۶۔ ''کشمیر میں گرانی غلہ کے سبب سے اغلب ہے کہ مری اور پونچھ کے راستے بند کر دیئے جائیں۔پیر پنجال کا رستہ کھلا رہے گا۔مگر ۱۰ مئی ۱۸۷۸ء تک اس طرف سے بوجہ برف کے آمد و رفت ناممکن ہے۔ لاہور کا ایک اخبار راوی ہے کہ ہزاروں قحط زدہ زن و مرد کشمیر سے انگریزی علمداری میں چلے آئے۔ سیال کوٹ میں وہاں کے تین ہزار سات سو آدمی پرورش پاتے ہیں۔ مہاراجہ صاحب بہادر والی کشمیر اس قحط کشمیر کے انتظام میں ہمہ تن مصروف ہیں۔''

۲۵۔ جلد چہارم نمبر ۳۵ مورخہ ۱۵ اگست ۱۸۷۸ء:

صفحہ ۴۔''طرحی مشاعرہ''۔''فکر عالی نے مضامین بھی عالی باندھے'' ''اور شاعران نازک خیال سے عرض کرتے ہیں کہ باہتمام منشی سید امداد حسین گرد اور مطبع بہار کشمیر بمکان انجمن تہذیب لکھنو مشاعرہ قرار پایا ہے۔ جو صاحب بیرونجات سے اس طرح پر غزل نظم فرما

کرعنایت فرمائیں گے ۔وہ ضرور بروز مشاعرہ پڑھی جائے گی اور جو
اشعار ہمارے اس مضمون کو ثابت کر دیں گے وہ اوّل درج رسالہ
ہذا کریں گے اور بعد ازاں بحیثیت مجموعی بذریعہ انجمن تہذیب لکھنو
چھپوا کر اس امر کی سفارش کریں گے کہ مجموعہ ہند کے مدارس میں
طلبہ کوضرور پڑھایا جائے ۔سکنائے شہر کو تاریخ مشاعرہ سے ایک ہفتہ
قبل معہ مصرع طرح مہتمم مشاعرہ ضرور اطلاع دیں گے۔''

جیسا کہ مذکور ہو چکا ہے کہ ''مراۃ الہند'' میں سرشار کے وہ مضامین درج ہیں جو انہوں نے فسانۂ آزاد سے قبل لکھے تھے ۔ان کا حوالہ آج تک میری نظر سے نہیں گزرا۔ مثال میں ایک مضمون خیالات رتن ناتھ سرشار (مطبوعہ جلد دوم نمبر ۱۴ مورخہ ۱۵ نومبر ۱۸۷۶ء شامل مضمون کیا جاتا ہے۔

خیالات رتن ناتھ

ایک دن چھٹپٹے وقت گھر پر بیٹھے بیٹھے طبعیت ایسی گھبرائی کہ طرح طرح کے خیال دل میں آ جمے۔ سوچتا تھا کہ بار خدایا کہ کہاں جاؤں ۔دل کیوں کر بہلاؤں۔کبھی تماشائے چمن اور گلگشت نسرین دسترن کے لیے دل بھر بھراتا تھا۔ دل بیٹھا جاتا تھا کہ یکا یک میں اٹھ کھڑا ہوا اور بستی کے باہر ٹھنڈی سڑک پر ہواخوری کے واسطے چلا گیا۔ دل کی تازگی بخشنے والی ہوا سے سبزان چمن مستوں کی طرح جھوم رہے تھے اور درختان بارآور زمین کو چوم رہے تھے ۔چلتے چلتے کیا دیکھتا ہوں کہ خیرات خانے کے پورب طرف سنہرا سنہرا آسمان عجب لطف بہار دکھاتا ہے اور دل کو لبھاتا ہے ۔ایسا بے اختیار ہوا کہ آؤ دیکھا نہ تاؤ۔خیرات خانے میں گھس ہی تو پڑا اور سیدھا پورب کی طرف چلا۔سورج کی رنگارنگ کرنیں سنہری ،قرمزی، نیلی، آبی کائنات الجو سے گزر کر بصر پر پڑتی تھیں۔اس وقت مارے خوشی کے جامے میں نہ سماتا تھا۔غنچہ دل کھلا جاتا تھا۔خصوصاً قرمزی شعاع پر تو وہ جوبن تھا کہ شہاب اور لالہ کا رنگ

اس کے آگے پھیکا پڑ جاتا۔ یاقوت احمر اس کے حسد سے ہیرا کھاتا۔ قدرت کی بہار اور اس کی شعاع زرنگار دیکھتا ہوا عشق عش کر رہا تھا کہ دفعتاً پچھم کی طرف نگاہ گئی۔ ہائے سارا مزا کرکرا ہوگیا۔ کیا دیکھتا ہوں کہ ایک کمرے میں دس دس اندھے پڑے زندگی کے دن پورے کر رہے ہیں اور زبان حال و قال سے یہی پکارتے ہیں کہ اے آنکھوں والے بابا انکھیاں بڑی نعمت ہیں۔ لاکھ ضبط کیا مگر آنکھ سے آنسو نکل ہی تو پڑے۔ فاعتبروا یااولی الابصار۔

دوسر دلان میں اپاہج لولے لنگڑے بیٹھے تھے اور میرے ہاتھ اور پاؤں کو دیکھ کر گویا دل میں یہ کہہ رہے تھے۔

بلبلو! کس کو دکھاتی ہو عروج پرواز
ہم بھی اس باغ میں تھے قید سے آزاد کبھی

یہ حال دیکھ کر میرا عجب حال ہوا۔ نہ جائے ماندن نہ پائے رفتن۔ تین چار قدم کے بعد تیسری پارک میں دس پانچ بیمار کسی کو تپ دق، کسی کو بخار کمل لپیٹے چپ چاپ پڑے ہیں۔ پاؤں کی آہٹ پا کر ان میں سے دو ایک کلبلا کر اٹھ بیٹھے اور ایک ایسی نگاہ حسرت آلود سے جس سے سنگدل بھی موم ہوجائے دیکھ کر اسی طرح لیٹ رہے اور بعض ان میں سے ایسے خستہ دل تھے کہ منکے تک نہیں۔ اتر کی سمیت نگاہ کی تو کیا دیکھتا ہوں کہ کوئی پچاس قدم کے فاصلے پر ایک چھوٹی سی پارک ہے اور اس میں ایک سناٹا سا پڑا ہے۔ سنسان، ہو کا عالم، ہاں ایک دیا البتہ ٹمٹماتا ہے۔ باقی خیر صلاح، معلوم ہوا کہ اس میں جزامی بچارے مصیبت کے مارے دنیا و مافیا سے رشتہ انس و محبت توڑ، عیش و نشاط سے منہ موڑ، سب سے الگ تھلگ گوشہ عافیت میں بیٹھے ہوئے ایڑیاں رگڑ رہے ہیں۔ تارک الدنیا کیسے متروک الدنیا ہو گئے۔ غرض کہ ان باتوں نے میری طبیعت کو ایسا پریشان اور مجھے ایسا حیران کیا کہ وہاں سے:

ع ہمہ شوق آمدہ بودم ہمہ حرماں رفتم

کہتا ہوا واپس ہوا۔ سڑک پر پہنچا تو دیکھتا ہوں کہ ایک میلا سا جما ہے۔ ٹھٹھ کے ٹھٹھ ،ایک پر ایک گرا پڑتا ہے۔ میں نے دل میں کہا کہ شاید یہاں کچھ دلبستگی کی صورت ہو۔ چلو دیکھو تو سہی۔ یہ بھیڑ بے وجہ نہیں۔قریب پہنچا تو دیکھا کہ ایک پنڈت جی مہاراج ٹخنوں تک دھوتی، سر پر لال ٹوپی گلے میں لدراج کا مالا ۔اس قطع سے پلتھی مار کر بیٹھے ہیں اور بڑے شوق سے ہاتھ دکھا رہے ہیں کبھی پوچھتے ہیں کہ مہاراج ہمارے کے لڑکے ہوں گے۔ کبھی عمر دریافت کرتے ہیں۔ کبھی وفات کا حال استفسار کرتے ہیں۔ میں بھی بھیڑ کاٹ کر ان کے پاس گیا۔ اجی منشی صاحب ! تسلیمات ارے میاں باایں ہمہ شخصیت یہ تمہیں کیا سوجھی۔ بھلا یہ مورکھ پنڈت کیا جانے۔ بہت ہی جھلائے۔ فرمایا تم انگریزی پڑھ کر ستان ہو گئے۔ جغرافیہ دیکھنے سے بے ایمان ہو گئے اور لطیفہ سنئے۔ایک مولانا صاحب باریش سفید یک مشت دو انگشت عمامہ فضیلت برسر۔ پائجامہ نیم ساق پہنے ان کے ہمزبان ہوئے۔

[ارے جناب پنڈت صاحب قبلہ ۔واللہ باللہ ثم باللہ۔ہم باوصفیکہ مسلمان ہیں، تاہم اس قسم کے باتوں کی صداقت کے معترف ہیں اور یہ امر بوجوہ کاملہ مسلم الثبوت اور مثل علوم متعارفہ ابین بین الامس بلکہ اظہر من الشمس ہے کہ قادر علی الاطلاق عزاسمہ نے ہمارے ہاتھوں کے خطوط میں امور اور حال وماضی اور مستقبل کا حال ثبت کر دیا ہے۔]

جل جلالہ ۔یک نہ شد دو شد۔ ہم تو ان ہندو منشی جی ہی کو رو رہے تھے ۔یہ مولا صاحب بھی باایں ہمہ شیخت وبلاغت منڈے۔

اس جگہ سے پھر میرا خیال خیرات خانے میں ہو رہا۔ میں دل میں سوچنے لگا کہ آنکھوں کے اندھوں کے لیے تو سرکار نے خیرات خانہ بنایا۔ جس میں اپاہج لولے لنگڑے بلا دقت زندگی بسر کرے ہیں۔ لوگوں کو خدا نے آنکھیں عطا کی ہیں۔ مگر وہ بری ہی چیزیں ہمیشہ دیکھتے رہتے ہیں۔ پاؤں میں لیکن اچھی جگہ نہیں جاتے۔ ہاتھ ہیں الا نیک کام نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں کی اصلاح کے لیے کیا فکر ہو رہی ہے؟ سرکار نے اسکول جاری کیے

تا کہ علم کی روشنی سے جہالت کا اندھیرا دور ہو جائے اور کافور ہو جائے مگر آؤ دیکھیں تو کیا ہند میں کوئی نیک نفس ایسا بھی ہے جس نے اپنے ہندی بھائیوں کی بہتری کے لیے فکر کی ہو۔ گلگلون خیال چار دانگ ہند میں دوڑنے لگا۔ پتا توڑ جا رہا تھا کہ دفعتاً علی گڑھ میں ایک پکی عالیشان عمارت کے قریب ٹھہر گیا۔ میں نے مزدوروں سے پوچھا کہ یہ کون عمارت ہے۔ ایک طالب علم عربی جوان نے بآواز بلند فرمایا کہ مدرستہ العلوم۔ جل جلالہ کہہ کر میں نے اہل اسلام ہند کے سچے ریفارمز نجم الہند مولوی سید احمد خان صاحب کا نام ان الوالعزم آدمیوں کی فہرست میں لکھ لیا جو اہل اسلام ہند کی تہذیب کے لیے دائے، دائے، قدمے، سخنے کوشش بلیغ کر رہے ہیں۔

وہاں سے کمیت سبک عنان خیال پھر ہوا ہوا۔ لکھنو میں حسین آباد کے قریب سرد اور بکرمان سنگھ کی کوٹھی کے پاس رک رہا۔ معلوم ہوا کہ فخر ہندوستان افتخار برہمنان مہاراج ادھیراج کرپاندہان ابلغ البلغا افصح الفصحا دیانند سرسوتی جن کے خورشید علم وفضل کی شعائیں اطراف و اکناف ہند میں مخفی تھیں اپنے چیدہ چیدہ لیکچروں سے عقل کے اندھوں کو نور بخشتے ہیں۔ اللہ بس باقی ہوس۔"

****

Registered No 25 — رجسٹرڈ نمبر (۲۵)

یہہ رسالہ مجاریہ مہتمان مراسلہ کشمیریہ سبھا ہے

جلد

نمبر

MIRAT UL HIND

مرآۃ الہند

READ & REFLECT

۱۵- نومبر

مطبع بہار کشمیر لکہنؤ میں باہتمام پنڈت کشن نراین چھپکر شایع ہوا

ادیب سہیل

قانونِ ستار - ایک جائزہ

The compiler and author of *"Qanoon-e-Sitar"* Syed Safder Hussain Khan was the Extra Assistant Comissioner Bahadur Muntazim of Patodi state. This book was published in 1378 A.H. (1871 A.D.). It deals with music. The present article highlights the research and contents of this book, particularly with reference to the stringed instrument known as Sitar.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

''قانونِ ستار'' کے مولف و مصنف سید صفدر حسین خاں صاحب اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر بہادر منتظم ریاست پاٹودی ہیں۔ کتاب کا سنہ اشاعت ۱۲۸۸ ہجری مطابق ۱۸۷۱ء ہے۔ اس سے پہلے کہ قانون ستار سے متعلق بات آگے بڑھائی جائے۔ میں قارئین کی دلچسپی کے لیے یہ بتاتا چلوں کہ ایسی نادر و نایاب کتاب کسی کتاب کی دکان میں دستیاب نہیں ہوتی یہ تو ریڑھے پر بکنے والی پرانی کتب میں گاہے گاہے دیکھی جاتی ہے۔ جسے کوئی ضرورت مند گھر والی ردی کاغذ سمجھ کر بیچ دیتی ہے۔ قانون ستار ایسی ہی ایک کتاب ہے جو ڈھاکے شہر کے ایک ریڑھے والے سے دستیاب ہوئی تھی۔

موسیقی سے مجھے نوعمری سے عشق ہے۔ اسے میں نے سید نور کے قیام میں حبیب اللہ خاں سے سیکھا تھا۔ حبیب اللہ خاں پیشے کے اعتبار سے ریلوے ورکشاپ میں سینئر چارج مین تھے۔ ستار بہت اچھا بجاتے تھے۔ ضرب بہت کومل تھی۔

اتوار کے اتوار میں اپنے ریلوے کوارٹر (سید پور میں) میں ایک محفل سجاتا تھا جس میں حبیب اللہ خان، ان کے شاگرد حفیظ اللہ اور دو نامی گرامی فرد موسیقی ہوتے تھے۔ اسحاق صاحب اور قاسم خان، ایک ریلوے کارکن طبلہ نواز (نام یاد نہیں) شریک ہوتے تھے۔ قاسم خاں دربھنگے کے نامور رئیس دربھنگی خاں کے صاحبزادے تھے۔ عمر پچاس کے اوپر تھی ۔ سرود اچھا بجاتے تھے۔ اسحاق صاحب ہارمونیم بجانے کے لیے شہرت رکھتے تھے۔ وہ بھی سید پور ریلوے ورکشاپ میں ملازمت تھے۔ کلکتہ کے نامور ٹھمری گائیک بھیا جی گنپت راؤ کے چہیتے شاگرد ڈیوک مورس سے کلاسیکی موسیقی بالخصوص ٹھمری میں ماہرانہ دسترس حاصل کی تھی۔ ان کے علاوہ میرے دوسرے دروازہ کے پڑوسی ملک ریاض الدین حیدر بھی اس مختصر بزم کے رکن رکین تھے۔

یہ زمانہ ساٹھ کی دہائیوں کا تھا۔ سقوط ڈھاکا کے بگل کی آواز سنائی دینے اور پیروں تلے سے زمین سرکتی ہوئی محسوس ہونے لگی تھی ۔ ہر شخص بے چین ایک بھاگم بھاک کا منظر! ہم نے ابھی حبیب اللہ خاں سے ستار سیکھنا ہی شروع کیا تھا اور دو تین گت پر ہاتھ رواں ہی کیا تھا کہ سقوط کی آہٹ محسوس ہونے لگی۔ سارے اثاثے اونے پونے بیچ ڈالے گئے۔ کتابیں سید پور میں رہ جانے والے دوستوں کو دیے دیں صرف چند خاص خاص کتابوں کو ایک جھولے میں رکھ لیا۔ انہیں میں حکیم کرم امام خان کی معدن الموسیقی ،معارف النغمات ،غنچہ راگ، قانون ستار اور اصول النغمات آصفیہ اور دیگر موضوعات پر چند اک اور کتب!

تو جناب ''قانون ستار'' میرے ساتھ سقوط ڈھاکہ سے پہلے اور بعد کے سارے غم جھیلتی ہوئی میرے ساتھ کراچی چلی آئی اور اب ''دریافت'' اسلام آباد کی بدولت اس قابل ہوئی کہ اس کی رونمائی اس کے صفحات پر ہونے جاری ہے اور میں سوچ کر مسرور ہوا جاتا ہوں کہ تاریخ کا یہ خزانہ تاریخ کے حوالے ہو رہا ہے۔

میری سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ ''قانون ستار'' کا پر بات کہاں سے شروع کی جائے اور کیسے شروع کی جائے۔ لیکن کہیں نہ کہیں سے تو اس کا آغاز ہونا ہے۔ لیجیے میں اس سفر کی ابتدا ایک رباعی سے کرتا ہوں، قانون ستار کے تعارف کی ابتدا بھی یہیں سے ہوتی ہے:

ہر تار سے ستار کا اسرار عیاں ہے
ہر نغمہ میں توحید خداوند جہاں ہے
کیوں وجد میں آئیں نہ بھلا صوفی و صافی
جب خشک سی اک چوب بھی سرگرم فغاں ہے

مختصر سی تمہید کے بعد کتاب کے مصنف و مولف سید صفدر حسین خان لکھتے ہیں:

''سید صفدر حسین خان دہلوی، خدمت میں شائقین علم موسیقی کے گزارش پرداز ہے کہ یہ نیاز مند ابتدا سے اس شعور سے خواہاں زیارت درویشاں باصفا و طالب مجالست ارباب علوم رہا۔''

چنانچہ جہاں چاہ وہاں راہ ہے کہ مصداق انھیں یہ طلب اجمیر لے گئی۔ وہاں ان کی مراد پوری ہوئی اور انہیں حضرت سید شاہ صاحب چشتی سے ملازمت حاصل ہوگئی۔ سید صفدر حسین صاحب کو یہ بزرگ فقیر کامل اور عاشق واصل لگے اور انہوں نے طمانیت قلب کے ساتھ ارادت کو ان کے دامن ہمت کی طرف دراز کیا ور مرید خانوادہ علیہ چشتیہ ہو گئے۔ یہاں سید صفدر حسین خاں صاحب نے دانستہ یا نادانستہ حضرت امیر خسرو کی روایت کو دہرائی ہے۔ خسرو حضرت نظام الدین اولیا سے جیسی عقیدت و ارادت رکھتے تھے۔ سید صفدر حسین خاں نے ویسی ہی عقیدت کے ساتھ حضرت سید شاہ صاحب چشتی کے سایہ عاطفت میں پناہ لی۔

اب سید صفدر حسین خاں صاحب کے سامنے سوال یہ پیدا ہوا کہ اس فن کے حصول میں کون سا ساز ممد و معاون ہوگا۔ بہت سوچ بچار کے بعد قرعہ فال ستار کے نام

نکلا۔ پھر بہ قول سید صاحب ''شغل اور دل بہلانے کے لیے اس سے بہتر کوئی ساز نہیں، جامع بھی ہے اور معیوب بھی نہیں۔ پھر اس ایک ساز پر دسترس سے دوسرے آلات موسیقی، پر دسترس آسان ہو جاتی ہے'' اور سید صاحب کے دل میں یہی دعا رہی کہ ''خدا کرے کوئی ایسا یکتا مل جائے تو مستغنی ہو جاؤں''۔ چنانچہ جب ایسے صاحب فن کی جستجو ہوئی اور اسی دوران میں دربار پٹودی سے دہلی آنا ہوا تو ایک بزرگ خضر مثال نے'' یکتائے زمان مشہور آفاق، ستار نوازی میں طاق، جادو بیان، بیبا جان کے مکان تک سید صفدر حسین خاں کی رہنمائی کی۔ بیبا جان ستار باج میں کیا تاثر تھا اس کا بیان خود سید صاحب کی زبانی سنیے:

'' ان کا جو ستار سنا سن رہ گیا، ماشاء اللہ چشم بددور، ہاتھ میں کیا رنگینی اور طاقت ہے۔ ان کے زیر و بم نے ساون بھادوں کا مزا اور اندر کی محفل کا سماں دکھایا۔ سامعین کو تصور حیرت بنادیا، جیسا سنا تھا اس سے زیادہ پایا گویا یہ شعر انہیں کی شان میں ہے:

چھیڑ دے بیٹھ کے گر صبح کو اپنا وہ ستار
بھیرویں کو وہ اگر چاہے بنادے دیپک

واقعی فن ستار نوازی میں لاثانی ہیں۔ ایسا ملکہ کاہے کو نصیب ہوتا ہے نفس الامر میں، یہ انہیں کا حوصلہ ہے کیونکہ اور تو برابر کا باج بجاتے ہیں اور وہ ٹھا دون کا ستار بجاتی ہیں۔ ستار نوازوں میں اپنا اعجاز دکھاتی ہیں۔ ہائے میاں تان سین نہ ہوئے ان کے ہاتھ چھوتے اور بیجو اگر ہوتا سن کر بیخود ہو جاتا۔ استاد ذوق نے یہ شعر گویا انہیں زبان سے کہا ہے:

واقف موسیقی ایسا کہ ادا کرتا تھا
کبھی میں بارہ مقام اور کبھی میں چاروں گت

اور سید صفدر حسین خاں بیبا جان صاحبہ کے باج پر لٹو ہو گئے اور درخواست کی بیبا جان انہیں تعلیم دینے پر رضامند ہو جائیں۔ بیبا جان صاحبہ نے یہ فن بہادر خاں جی ولد مسیت خان جی سے سیکھا تھا اور شاگرد خاص میں شمار ہوتی تھیں۔ اس دور میں بڑے بڑے استاد بہادر

خان جی کا نام لے کر خاک چاٹتے تھے ۔بہادر خان جی بنیادی طور پر بین کار تھے۔لیکن ان کی انگلیاں کسی وجہ سے زخمی ہوئیں تو ستار باج کی طرف آ گئے اور ستار میں بین کے توڑے کو بھر دیا۔ تو گویا بیبا جان صاحبہ ستار پر وہی باج بجاتی تھیں جو سرود وستار باج کا خوبصورت آمیزہ تھا۔

''قانون ستار'' ۲۷۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ کتاب کے شروع میں الگ سے چار صفحات کی ''فہرست قانون ستار بہ حروف تہجی'' دی گئی ہے۔ یہ فہرست راگوں کی معلومات فراہم کرتی ہے۔ اس کی حیثیت Self Explanatory ہے۔اس میں ایک سو ایک راگ وراگنی کا احاطہ کیا گیا ہے۔

صفحہ سے صفحہ ۱۷۴ تک تقریباً ۷۴ راگوں کے حوالے سے فرداً فرداً ،اس کے سرگموں کی زبان میں گتیں مقرر کی گئی ہیں۔ راگ کا پھیلاؤ اور آرائش کے لیے توڑوں کا ذکر ہے۔مثال کے طور پر نمبر شمار ۳۸ گت سارنگ دن چڑھے کا راگ ٹھاٹھ کافی:

در دا در دا را (داسم دا را) در دا در

دا را) دا (دا را)

گت ہمیر۔ٹھاٹھ ایمن:

در دا در دا را (داسم دا را) در دا

در دا را دا دا را

توڑ نمبرا

(در دا در) دا را (دا دا را) در دا

(در دا را) دا دا را دا دا در (دا دا)

دا را را دا دا را در دا در دا را

گت شروع......:

صفحہ ۱۷۵ سے ۲۳۱ تک مختلف مروجہ راگ راگنیوں کے بول رقم کیے گئے ہیں۔ اس ذکر کا اختتام دوہوں پر ہوتا ہے۔ ۲۳۲ سے راگوں کے بولوں کا سلسلہ شروع ہو کر صفحہ ۲۴۴ پر ختم ہوتا ہے۔ اس صفحہ سے جیارام صاحب برادر تیج سنگھ صاحب رئیس ریواڑی کے طبعزاد بولوں کا سلسلہ شروع ہوجاتا ہے جو خیال گائیکی کی مطابقت سے رقم ہوئے ہیں۔ ابتدا خیال للت تال تلواڑہ سے ہوتی ہے۔ تم بن کون ہرے، سم موری، پیر حضرت نظام الدین اولیا پیر۔ آن پڑی دربار تمہارے نس لیجو حضرت امیر...... حضرت نظام الدین اولیا پیر۔

جیا جی رام کے طبع زاد گیتوں کا یہ سلسلہ ۲۶۱ صفحات پر ختم ہوجاتا ہے۔

صفحہ ۲۶۲ پر تقریظ ''قانون ستار'' طبع سابق۔ اس کے ساتھ ہی کئی قطعات تاریخ مطالعے میں آتے ہیں۔ جن سے کتاب کا سن اشاعت ۱۲۸۸ ہجری مطابق ۱۸۷۱ء نکلتا ہے۔

خاتم الطبع کے عنوان سے ریختہ قلم جادو رقم ابوناظم محمد حامد علی خاں حامد شاہ آبادی مصحح مطبع ہذا کی لکھی رباعی ہے:

قانون کمالات ہے قانون ستار
اک طرفہ طلسمات ہے قانون ستار
کیا سہل ہوا ہے اب فن موسیقی
مرشد کی کرامات ہے قانون ستار

اس کے بعد دو صفحات میں حامد علی خان حامد صاحب کے تعارفی کلمات ہیں، جو ۲۷۴ صفحہ سے شروع ہو کر ۲۷۶ صفحہ پر ختم ہوتے ہیں۔ ۲۷۵ صفحہ کا آدھا اوپری حصہ دست بردِ زمانہ سے غائب ہے، اس صفحہ کے دوسرے نصف میں حامد صاحب لکھتے ہیں:

''جناب سید محمد صفدر حسین خاں صاحب اکسٹرا کمشنر بہادر دہلی کی [کتاب لاجواب مسمی بہ قانون ستار ہے جس پر شائقین فن موسیقی کا جان و دل نثار ہے۔ اس کتاب لاجواب کی خوبیوں پر جس قدر

لکھیے کم ہے۔ یہ مجموعہ گلستان ہمیشہ بہار موسوم بہ قانون ستار نول
کشور پریس کان پور میں بہ سرپرستی معلے القاب عالی جناب منشی
پراگ نرائن صاحب رائے بہادر مالک مطبع دام اقبالہ، باہتمام کامل
جناب منشی بھگوندیال صاحب عاقل ایجنٹ مطبع بار پنجم شمارہ ستمبر ۱۹۱۱ء
چھپا اور اشاعت پذیر ہوا۔''

صفحہ ۱۰۹ پر میاں علی رضا خان کی ترتیب دی ہوئی گت جھنجھوٹی ٹھاٹھ ایمن۔ رضاخانی باج کے انداز کی مظہر ہے:

دار دا دا دار دا دا (دار دا) دا دا

دا (دا را) دا (در در) دار دا دا

توڑہ نمبر ۱:

(در در) دا (داد دا (در در) دا (داد دا)

(در در) دا (داد دا) (در در) دا داد دا

گت شروع:

قانون ستار کے مصنف سید صفدر حسین خاں صاحب نے کتاب کے دیباچے میں جسے آج کل پیش لفظ سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے اپنے بارے میں اور اپنے شوق کے بارے میں لکھا ہے۔ اس سے ان کی موسیقی سے گہری رغبت کا پتا چلتا ہے، اس بنا پر وہ موسیقی کے سچے عاشق کہے جاسکتے ہیں۔ وہ کتاب میں جستہ جستہ بڑی فراخدلی سے عالمان ومشاہیر موسیقی کا ذکر کرتے چلے گئے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

''خانصاحب مستغنی الاوصاف نواب غلام حسن خان صاحب جنکا شمار
مشاہیر موسیقی میں ہوتا تھا اور مشفق مکرم خواجہ صاحب سلمہ، اللہ تعالیٰ کہ
جن کا شمار فی زمانناً مفتھمات صنادید جہاں سے ہوتا تھا، ان حضرات

سے بعض بعض مقامات اور صحت سمتوں کی دریافت ہوتی رہی۔

مردان علی خان مولفہ کتاب موسیقی ''غنچہ راگ'' کے بارے میں سید صفدر حسین علی خاں لکھتے ہیں کہ ''فی الواقع نہ دید ہے نہ شنید ہے، کتاب عجیب ہے اور نسخہ غریب، تحقیقات نغمات ہند میں لاثانی ہے۔ غیرت دہ ازژنگ بہزاد مانی ہے۔ اللہ اللہ عبارت کی کیا روانی ہے کہ ملا عبدالرزاق سورتی کی میانی الذغانی اس کے سامنے پانی پانی ہے گویا دریا کو کوزہ میں بھرا ہے۔''

انہوں نے منشی اجاگرمل صاحب کی فن ستار پر قبل لکھی گئی کتاب معلم الستار کو اس راہ تاریک کا چراغ کہا ہے۔ انہوں نے آخر میں قارئین قانون ستار سے کچھ نہیں چاہا ہے، اپنی طلب کے لیے مومن کا یہ شعر لکھ دیا ہے:

خواہاں ہیں نہیں طالب زر ہم
تحسین سخن فہم ہے مومن صلہ اپنا

سید صفدر حسین خان ''مقدمہ'' میں ایک جگہ رقم طراز ہیں:

''دو طرح کے باج ستار'' کا ذکر کیا گیا جو ان کے دور تک مروج تھا۔ ایک مسیت خانی اور دوسرا علی رضا خانی جس کو پوربی کہتے ہیں۔ پوربی کے باج کے متعلق سید صاحب کا خیال ہے ''یہ باج ذرا مشکل ہوتی ہیں کیوں کہ ان کے بول آڑے ہوتے ہیں اور چال گتوں کی تیز اس لیے ان کے ساتھ تال ادھے کی بجائی جاتی ہے اور پھیلاؤ بھی ان گتوں کا دشوار ہے، جس زمانے میں راقم ملک پورب اور دکن میں تھا تو اکثر دوست پوربی ستار بجاتے تھے۔''

آگے سید صاحب نے جو کچھ لکھا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ وہ

پوربی باج سے زیادہ متاثر نہ تھے۔ وہ مسیت خانی باج کے پرستار تھے۔ اس حوالے سے بات علی رضا خان تک آ گئی ہے تو اس کے آگے پیچھے کی کچھ معلومات رقم کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے، یہ علی رضا خان، رضا خانی باج کے موسس غلام رضا خاں کے صاحبزادے تھے۔ غلام رضا خان، رضا خانی باج کے موسس و موجد، پٹنہ کے رئیس تھے۔ موصوف پہلے نواب آصف الدولہ اور بعد ازاں واجد علی شاہ کے دربار سے وابستہ رہے۔ ''معدن الموسیقی'' کے مصنف حکیم کرم امام خاں نے رضا خان کے فن ستار نوازی کی تعریف کی ہے۔ البتہ تیز لے میں باج کی دشواری کی وجہ سے غلام رضا خاں کو اپنے باج اوّل و آخر فرد کہہ کر اپنی بات ختم کر دی ہے۔''

قانون ستار کے مصنف سید صفدر حسین خاں نے صفحہ ۲۶ پر ستار ملانے کا طریقہ بھی رقم کیا ہے۔ میں اسے یہاں من و عن پیش کرتا ہوں کہ ستار پر کوئی گفتگو اس کے بغیر ادھوری سمجھی جائے گی۔

''واضح ہو کہ ستار پر اکثر چھ تار آہنی و برنجی ہوتے ہیں۔

باج کا	تارا آہنی	کھرج برنجی	پنچم آہنی	رنرز برنجی	پپیہا آہنی
ایک	دو	ایک	ایک	ایک	ایک

اول کھرجوں کو ملاوے کہ آواز ان کی یکساں ہو جاوے پھر باج کے تار کو ملاوے اور انگلی پردہ سر یعنی نمبر ۱۱ پر رکھ کر دیکھے اگر آواز اس کی کھرجوں سے مطابق ہو جاوے تو جاننا چاہیے کہ وہ ہرسہ تار مل گئے ورنہ کھونٹیوں کو موڑ کر کم وبیش کر کے درست کر لے، ازاں بعد تار پنچم کو ملاوے اور اس تار کو کھرجوں سے کم ملاوے اور پردہ نمبر ۱۵

یعنی اتری پنچم پر تار باج کو انگلی سے دبا کر تار پنچم کو دیکھے اگر آواز دونوں تاروں کی برابر معلوم ہو تو جاننا چاہیے کہ یہ تار بھی مل گیا اور اس کے تار لرز کو تار کھرج سے برابر ملاوے کہ ہم آواز ہو جاوے۔
اس کے بعد پپیہا کو ملاوے اور پردہ نمبر ۱۱ پر تار باج کو انگشت سے دبا کر مثل تار پنچم سے مقابلہ کرے جب دونوں ہم آواز ہو جائیں تو اس کو بھی صحیح جاننا چاہیے۔ غرض جب جملہ تاروں کی آواز یکساں ہو جاوے گی تو گویا ستار مل گیا۔ مگر چھوٹے بڑے ستار کا لحاظ ضرور ہے کیا معنی کہ جو ستار چھوٹا ہوگا اس پر جنگ یعنی چڑھے سر خوش معلوم ہوں گے اور ستار کلاں پر جھالے سُر یعنی اترے اور ملائم خوش اور اچھے ہوتے ہیں اور گنجائش مینڈ کی زیادہ ہوتی ہے۔''

(قانون ستار، صفحہ ۲۶۔۲۷)

''قانون ستار'' کے شائقین کے لیے ''مقدمہ'' کے عنوان سے صفحہ ۱۵ پر جو اطلاع دی گئی ہے اس کی رو سے ''ستار پر دو طرح کے پردے ہوتے ہیں۔ اوّل بائیس پردے جن کو حرکت نہیں ہوتی اور یہ باعث اس قیام دوامی کے اچل ٹھاٹھ کہلاتا ہے۔ اصل میں یہ پردے بین کے ہوتے ہیں مگر بعض اشخاص ستار پر بھی رکھتے ہیں، دوسرا طریقہ عام ستاروں کا یہ ہے کہ ان پر سولہ پردے بدین تفصیل ہوں، چار پردے یعنی دوسرا اور دو پنچم کے ثابت یا غیر متحرک ہوتے ہیں اور اپنی جگہ سے سرکائے نہیں جاتے اور باقی پردے سیارہ یا متحرک کہلاتے ہیں۔ اصطلاح ستار نوازوں میں پردوں کے چڑھانے سے یہ مراد ہوتی ہے کہ وہ پردے نیچے کی سمت بہ طرف تونبے کے اتارا جاوے اور اتارنے کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ کوئی پردہ سیارہ اوپر کی جانب طرف کھونٹیوں کے چڑھایا جائے۔
علاوہ ازیں قارئین کی دلچسپی اور جان کاری کے لیے قانون ستار کے مصنف نے

مختلف ٹھاٹھوں میں بندھے ہوئے ستار کے نقشے بھی مہیا کیے ہیں۔ صفحہ ۲۸ پر ٹھاٹھ ایمن، صفحہ ۲۹ پر بھیروین، صفحہ ۳۰ پر ٹھاٹھ پیلو، صفحہ ۳۱ پر ٹھاٹھ پرچ کالنگڑا، صفحہ ۳۲ پر ٹھاٹھ جے جے ونتی، صفحہ ۳۳ پر ٹھاٹھ جونپوری، صفحہ ۳۴ پر ٹھاٹھ دیس، ۳۵ پر کالہڑا، ۳۶ پر ٹھاٹھ بھماچ، ۳۷ پر ٹھاٹھ کھماچ، صفحہ ۳۸ پر ٹھاٹھ دیس، صفحہ ۳۹ پر ٹھاٹھ کافی، صفحہ ۴۰ پر ٹھاٹھ کالنگڑا، صفحہ ۴۱ پر ٹھاٹھ نیڈول۔

نمونے کے لیے ٹھاٹھ ایمن، ٹھاٹھ بھیرویں اور ٹھاٹھ کھماج کے نقشہ مندرج ہیں۔ جنہیں مضمون کے آخر میں دیکھا جائے۔

ستار باج کے حوالے سے جیراج بھائی نے اپنی انگریزی کتاب موسیقی (نام بھول رہا ہوں) میں استاد ولایت خاں کا بہ طور خاص ذکر کیا اور انہیں ستار باج میں ایک مخترع کی حیثیت سے شناخت کیا ہے۔

استاد ولایت خاں اب ہم میں نہیں رہے، فروری ۲۰۰۴ء میں داعی اجل کو لبیک کہا۔ وہ ستار باج میں امداد خانی باج سے تعلق رکھتے تھے، امداد خانی باج، ولایت خاں کے دادا استاد امداد خاں (پ: ۱۸۸۴ء) کے نام سے منسوب ہے۔ ان کے بعد ان کے نامور بیٹے عنایت خاں نے اس باج کو اس قدر عروج و کمال دیا کہ ناقدین نے استاد عنایت خان کو بیسویں صدی کے سب سے بڑی ستار نواز کی حیثیت سے شناخت کیا۔ استاد عنایت خاں کے بعد فن ستار نوازی کو ان کے لائق بیٹے استاد ولایت خاں نے اپنے انداز میں توسیع دی۔ استاد امداد خاں موسیقی کے اسکول میں اعلیٰ تربیت دینے کے لیے کلکتہ کے رئیس سریندرا موہن کے بڑے بھائی جوتندرا موہن کی دعوت پر ۱۹۱۱ء میں کلکتہ آئے اور ان کی سرپرستی میں مہر علی لین کلکتہ میں آباد ہو گئے، یہیں ان کے نامور صاحبزادے استاد عنایت خاں ۱۹۲۸ء میں مہر لین کے گھر میں پیدا ہوئے۔ موسیقی کی تعلیم عظیم باپ سے حاصل کر کے مہاراجہ مکتا گاچھا گوری پور کے ہاں ملازم ہو گئے۔ راجہ نے استاد عنایت خاں کی

بڑھ چڑھ کر قدر دانی کی۔ امداد خانی باج کی تثلیث کا دلچسپ تناظر دیکھیے ،دادا اس باج کے موجد، بیٹے استاد عنایت خاں نے بیسویں صدی میں عظمت کا نیا جھنڈا گاڑا اور پوتے استاد ولایت خاں نے ستار کے ساز میں اجتہاد کیا۔اس اجتہاد ایجاد کے بارے میں ''جیراج بھائی'' لکھتے ہیں:

Vilayat Khan's most out standing innovation is the introduction of the Gayaki (vocal) style on the sitar in whcih the pharazing and ornamentations are based on voice technique. This has only been possible, because Vilayat Khan is also accomplished singer, this necessiated a modification of the Sitar as well as an adjustment in playing technique.

Among Vilayat Khan's other innovations one is of particular importance in connection with this record. He has evolved a new method of tunnings(سر کرنے کا)that playing strings of the sitar, which necessiates the removal of the bass, third and forurth strings uaually of copper and bronze and replacement of these by a single steel strings.

Given over before Vilayat Khans new

tunnings of six strings) sitar:

ابھی تک ستار باج کے تین بڑے اسکول اور ان کی خصوصیت کا ذکر کتب موسیقی میں ہوتا چلا آ رہا ہے۔ اوّل مسیت خانی باج۔ یہ صاحب میاں تان سین کی تیسری پیڑھی میں ہو گزرے ہیں، دوسرا رضا خان باج ہے یہ محمد رضا خاں یا غلام رضا خاں کے نام سے مختص ہو کر رضا خانی باج کہلایا اور تیز لے کا باج ہے۔ یہ دونوں نام انگریزی اردو کے کتب موسیقی میں ایک ہی شخص کے لیے استعمال ہوتے آ رہے ہیں۔ لیکن ''اصول النغمات آصفیہ'' میں اس کے مصنف نے اپنا تعارف اس طرح کرایا ہے ''غلام رضا خاں ابن محمد پناہ۔''

غلام رضا عظیم آباد کے رئیس اور شاہاں اودھ کے دربار سے متعلق تھے۔ غالباً آصف الدولہ کی فرمائش پر ہی غلام رضا خاں نے اصول النغمات آصفیہ بہ زبان فارسی تصنیف کی۔ شاہد دہلوی مدیر ساقی نے اس نسخے کی بڑی توصیف کی ہے۔ اصول النغمات آصفیہ ۱۸۱۳ء میں مکمل ہوئی۔ جیراج بھائی، عطیہ فیضی (مولفہ دی انڈین میوزک) اور پروفیسر عبدالحلیم (ہسٹری آف انڈو پاک میوزک) نے بھی اپنی اپنی کتاب میں موسیقی میں بہ طور خاص اس کا ذکر کیا ہے۔

غلام رضاخان کے بیٹے علی رضا خاں نے بھی ستار نوازی میں اپنے والد، صاحب ایجاد و اختراع کے نقش قدم پر چل کر پٹنے اور کلکتے میں نام وری اور شہرت حاصل کی اور بعد ازاں ہندوستان گیر پیمانے پر اپنے خاندان کا نام روشن کیا۔

امداد خانی باج کے موجد و مخترع استاد ولایت خاں کے دادا امداد خاں کہلائے، کہا جاتا ہے۔ اس باج کی تشکیل میں مسیت خانی اور رضا خانی باج کا امتزاج شامل ہے۔ علاوہ ازیں ستار کے تاروں میں گائیکی انگ اور اس کی چلت پھرت کو برتا گیا ہے۔

استاد ولایت خاں نے ایک قدم اور آگے بڑھ کر اپنے لیے بجائے سات تار

کے چھ تار کا ستار وضع کیا جس میں سارے تار اسٹیل (لوہے) کے استعمال ہوتے ہیں۔

اس طرح تاریخ کے حوالے سے اگر ستار باج کے ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو اس کی صورت یہ بنتی ہے کہ انیسویں صدی میسیت خاں کے بیٹے بہادر خان جی کی نامور شاگردہ بیبا جان دہلوی اور قانون ستار کے مصنف و مولف سید صفدر حسین خاں اور دیگر سینی گھرانے کے ستار نواز کے اثر میں رہی۔

بیسویں صدی مکمل امداد خانی باج کے زیر اثر و سحر رہی، بنگال سے پنجاب تک یعنی کلکتہ سے لاہور تک اس سحر کی کارفرمائی دیکھی گئی۔ ۱۹۱۱ء سے امداد خان خود کلکتے آگئے۔ ان کے عظیم بیٹے استاد عنایت خاں کی تمام عمر اسی آب وہوا میں گزری، استاد عنایت خاں کے لائق بیٹے استاد ولایت خاں نے اپنے بزرگوں کی طرح ہندوستان گیر عظمت وشہرت حاصل کی۔ پاکستان میں اس طرز خاص کے واحد نمائندہ استاد شریف خاں پونچھ والے تھے جنھوں نے یہ فن براہ راست استاد عنایت خاں سے حاصل کیا تھا۔

استاد ولایت خاں کے بڑے معاصر پنڈت روی شنکر ستار نوازی میں اندرون ملک اور بیرون ملک شہرت رکھتے ہیں۔ پنڈت روی شنکر کے ہاں یہ فن استاد علاء الدین خاں سے آیا جو برہمن بڑیا (بنگلہ دیش) کے متوطن ہیں۔ خود روی شنکر کا آبائی وطن جیسیو (بنگلہ دیش) ہے۔

باب ''قانون ستار'' سے شروع ہوئی جس کے مولف و مصنف سید صفدر حسین خاں ہیں۔ اس کے کئی ایڈیشن ۱۲۸۸ھ مطابق ۱۸۷۱ء تک شائع ہو چکے تھے۔ جیسا کہ آپ نے دیکھا کے فن ستار نوازی کے حوالے سے اس میں وہ سب کچھ ہے جس کے بارے میں سوچا جا سکتا ہے۔ اس باب میں قانون ستار ایک انسائیکلوپیڈک رویہ رکھتی ہے۔ بجا طور پر ستار کے باب میں '' قانون ستار'' ایک قدیم و نایاب کتاب ہے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

میکش اکبرآبادی

تاج محل اور اس کے معمار

The essay is an attempt at research of the construction of Taj Mahal: the time and resources spent on it and how the money was collected. It also discusses different aspects of the Taj; the exact measurements of its various portions the builders and craftsmen involved in its construction; where and how the precious stone and wood were acquired - all these form the crux of this analytical essay.

✧•✧•✧•✧•✧•✧

تاج محل کی عمارت کی تعمیر میں جو زمانہ صرف ہوا اس میں مؤرخین کا اختلاف ہے لیکن کتبوں وغیرہ کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیس سال سے کم مدت میں یہ عمارت تکمیل کو نہیں پہنچی۔ کیونکہ ممتازالزمانی کا ذیقعدہ ۱۰۴۰ھ میں انتقال ہوا اور اس عمارت کی تعمیر جمادی الاول ۱۰۴۱ھ (۱۶۳۱ء) میں شروع ہو گئی۔ کتبوں کی مختلف تاریخوں سے، جو روضہ تاج محل میں مختلف مقامات پر درج ہیں، پتہ چلتا ہے کہ سب سے اخیر کتبہ صدر دروازے کا ہے جس پر ۱۰۵۷ھ (۱۶۴۷ء) درج ہے۔ اس حساب سے کل زمانۂ تعمیر ۱۷ سال ہوا۔ لیکن صدر دروازے کے اختتام کے بعد بھی یہ عمارت دو تین سال تک برابر بنتی رہی۔ اس خیال سے یہ عمارت بیس سال سے کم میں تعمیر نہیں ہوئی (۱)۔

ٹیوریز صاحب تحریر کرتے ہیں کہ یہ عمارت ۲۲ سال میں تیار ہوئی۔ ممتاز محل کی رحلت کے بائیسویں سال ۱۶۵۳ء ٹیوریز ہندوستان میں موجود تھا اور جنوری ۱۶۵۴ء کو ہند سے ولایت کو روانہ ہوا۔ بدیں وجہ ٹیوریز کا مقولہ صحیح معلوم ہوتا ہے(۲)۔ لیکن بادشاہ نامہ مؤلفہ عبدالحمید لاہوری میں مدتِ تعمیر صرف دوازدہ سال درج ہے۔ اس سے قیاس کیا جاتا ہے کہ غالباً صاحب بادشاہ نامہ کی مراد صرف اصلی روضہ کی تعمیر سے ہے جو سنگِ مرمر کا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ بارہ سال تک بمصداق بادشاہ نامہ میر عبدالکریم و مکرمت خان کے اہتمام سے مسلسل تعمیر رہی ہو، بعدہٗ کچھ عملہ تخفیف ہو گیا ہو اور دیگر خصص دس سال آئندہ تک بنتے رہے ہوں۔ بہرحال روضہ ممتاز محل، جلو خانہ، مقابر ستی النساء خانم و سرہندی بیگم و ممتاز آباد و مسجد فتح پوری و مقبرہ سہیلیاں کی تعمیر کسی طرح بیس سال سے کم میں نہیں ہوئی (۳)۔

صاحب معین الآثار نے بادشاہ نامے کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۰۴۲ھ (۱۶۳۲ء) میں سونے کا ایک کٹہرا بنوایا گیا تھا جس میں گراں بہا جواہرات جڑے ہوئے تھے اور جو ممتاز محل کی قبر کے گرد لگا ہوا تھا۔ یہ کٹہرا بے بدل خاں مہتمم خاصہ شریف کے اہتمام سے بنا تھا۔ اس میں چالیس تولہ سونا صرف ہوا تھا اور پورے کٹہرے کی لاگت چھ لاکھ روپیہ کی تھی۔ مقبرے کے اندر ہمیشہ اعلیٰ درجے کے ایرانی اور قسطنطنیہ کے قالین بچھے رہتے تھے اور خوبصورت اور بیش قیمت جھاڑ فانوس قندیلیں اور شمع دان روشن ہوتے تھے۔ ۱۰۵۲ھ (۱۶۴۲ء) میں یہ زریں کٹہرا اٹھا لیا گیا اور اس کے بجائے سنگِ مرمر کا مجر لگایا گیا جو اب تک موجود ہے۔ مصنف بادشاہ نامے کے بقول یہ مجر دس سال میں تیار ہوا تھا اور پچاس ہزار روپیہ اس میں صرف ہوا تھا۔ اس مجر میں ایک دروازہ سنگ یشب کا تھا جس میں دس ہزار روپیہ صرف ہوا تھا۔

تاج کے مصارف کے لیے اوقاف:

روضہ تاج محل کے مصارف کے لیے شاہ جہاں نے تیس مواضعات وقف کیے

تھے جن کی سالانہ آمدنی ایک لاکھ روپیہ تھی۔ مگر زوالِ سلطنت کے ساتھ ان مواضعات پر بھی دوسروں کا قبضہ ہو گیا اور گورنمنٹ برطانیہ نے بھی اس طرف توجہ نہ کی۔ شاہجہاں کے مورخ ملا عبدالحمید لاہوری نے شاہجہاں کے حکم سے اس کی تفصیل بادشاہ نامے میں بیان کی ہے جو درج کی جاتی ہے۔ یہ مواضعات پرگنہ حویلی دارالخلافہ اکبرآباد اور نگر چند کے مضافات میں تھے۔

نمبر شمار	نام موضع	سالانہ جمع
۱	دھنوئی بزرگ (دھنوئی)	آٹھ ہزار روپیہ
۲	ادہالی	سات ہزار پانچ سو روپیہ
۳	رمائی	سات ہزار پانچ سو روپیہ
۴	ککہتلا (گوتلا)	چھ ہزار دو سو پچاس روپیہ
۵	دہمسری	چھ ہزار روپیہ
۶	وکہروتا (وگروتہ)	پانچ ہزار روپیہ
۷	سامون (سیامون)	پانچ ہزار روپیہ
۸	بودھانا (بوڑھانہ)	چار ہزار دو سو پچاس روپیہ
۹	پتھولی	چار ہزار روپیہ
۱۰	تہیری (ٹھیری)	چار ہزار روپیہ
۱۱	اتورہ (اٹورہ)	تین ہزار سات سو پچاس روپیہ
۱۲	لمہہ پورہ (لمبورہ)	تین ہزار پانچ سو روپیہ
۱۳	لراونڈہ	تین ہزار روپیہ
۱۴	جوینی	تین ہزار روپیہ
۱۵	چارواخورد	دو ہزار پانسو روپیہ

۱۶	اونچا	دوہزار پانسو روپیہ
۱۷	کرمنا	دوہزار پانسو روپیہ
۱۸	ڈیٹھورا	دوہزار پانسو روپیہ
۱۹	اتوس	دوہزار پانسو روپیہ
۲۰	اوسرا	دوہزار روپیہ
۲۱	سدھربن	دوہزار روپیہ
۲۲	بچپری (بچپوری)	ایک ہزار پانسو روپیہ
۲۳	بسئی بزرگ	ایک ہزار پانسو روپیہ
۲۴	مدینہ	ایک ہزار پانسو روپیہ
۲۵	دھاندوپورہ	ایک ہزار پانسو روپیہ
۲۶	شیخ پور	ایک ہزار دوسو پچاس روپیہ
۲۷	ستھندی	ایک ہزار روپیہ
۲۸	رائے پور	ایک ہزار روپیہ
۲۹	نورپورا	سات سو پچاس روپیہ
۳۰	نگر چند	تین ہزار روپیہ

اس ایک لاکھ روپیہ سالانہ کے علاوہ ایک لاکھ روپیہ سالانہ بابت محصول بازاروں اور دوکانوں اور سراؤں کے محاصل سے مقرر تھا۔ اوقاف کی مذکورہ بالا تفصیل لکھنے کے بعد بادشاہ نامہ میں لکھا ہے:

''اگر کبھی اتفاقاً ضرورت پڑ جائے تو اس اوقاف کی آمدنی سے بقدرِ حاجت اس روضے کی مرمت میں صرف کیا جائے اور باقی مصارف مقررہ میں، جن کو سالانہ و ماہانہ ملتا ہے، اور جو طعام پختہ و نان اس روضے کے قرآن خوان اور خدمت گزاروں اور دوسرے

محتاجوں اور تنگ دستوں کے لیے مقرر ہے، صرف ہوتا رہے اور جو زیادہ حاصل ہو تو اس میں بادشاہِ وقت جس کے ذمے اس مکان والا شان کی تولیت ہے جس طرح مناسب سمجھے عمل میں لائے۔"

تاج اور قطب مینار:

اس موقع پر یہ بے محل بات شاید تعجب سے سنی جائے کہ تاج کی بلندی قطب مینار سے زیادہ ہے۔ معین الآثار کے مصنف نے لکھا ہے کہ قطب مینار کے پانچوں حصوں کی بلندی ۲۳۸ فٹ ہے اور تاج کے درمیانی گنبد کی بلندی صحنِ باغ سے کلس کی چوٹی تک ۲/۱ ۲۴۵ فٹ ہے۔ سنگِ مرمر کے فرش سے اس در کی پیشانی کے کنگورے جس کے اندر مقبرے میں داخل ہوتے ہیں ۴/۱ ۲۹ فٹ بلند ہے۔

تاج کی تعمیر میں کتنا خرچ ہوا:

کل عمارات روضہ ممتاز محل و دیگر حصص متعلقہ کا تذکرہ قلم بند کرنے کے بعد ملا عبدالحمید لاہوری تحریر فرماتے ہیں:

"خرچ تمامی عماراتے کہ بہ تفصیل نگارش یافت و در مدت دوازدہ سال بہ سرکاری مکرمت خان و میر عبدالکریم صورت تمامیت گرفتہ پنجاہ لک روپیہ است" (۵)۔

یہ عبارت لکھ کر صاحب معین الآثار لکھتے ہیں کہ یہ بات قیاس سے صحیح نہیں معلوم ہوتی کہ اس کی تعمیر میں پچاس لاکھ روپیہ خرچ ہوا ہو بلکہ حقیقتِ حال یہ ہے کہ ان عمارات کے جو اخراجات بیان کیے گئے ہیں وہ صرف معماروں، مزدوروں اور معمولی مسالوں کی بابت ہیں۔ لکڑی، پتھر اور جواہرات خزانۂ عامرہ سے دیے گئے یا تحفے میں آئے۔ پچاس لاکھ تو محض مزدوروں کی اجرت قیاس کرنا چاہیے۔ ہمیں ایک قلمی کتاب نہایت کوشش اور تلاش سے دستیاب ہوئی ہے جس میں روودداس خزانچی نے آنہ پائی کا حساب درج کیا ہے اور ہر

جزو کی لاگت و مصارف تحریر کر کے میزان کل ۴۱۸۴۸۸۲۶ روپیہ ۷ آنہ ۶ پائی رقم کی ہے۔ لیکن اس صرفہ میں عماراتِ متعلقہ روضہ کو بھی شامل کر لیا ہے۔ ہم نہیں کہہ سکتے کہ تخمینہ مصارف کہاں تک صحیح ہے۔ بہرحال ہم ناظرین کی معلومات و دلچسپی کی غرض سے بعض حصوں کی لاگت ذیل میں درج کرتے ہیں:

دفتر خانہ بادشاہی سے صرف ہوا	۹۷۵۵۹۲۶ روپیہ۔۰۳/
باقی جو خزانہ عامرہ سائر صوبہ اکبر آباد سے دیا گیا۔	۵۳۶۱۱۱۶ روپیہ۔۷/
مسجد معہ حوض و صحن و کلسی ہائے	۸۲۵۸۳۱ روپیہ۔۷/
روضۂ ممتاز محل معہ ہر چہار مینار و کرسی روضۂ منورہ وغیرہ	۵۱۷۷۶۷۴ روپیہ۔۷/
تعویذ ہائے سنگ رخام مع پچکاری	۵۵۸۱۱ روپیہ ۲/
روضہ ممتاز محل مقدسہ وغیرہ	۱۳۵۹۶۱ روپیہ۔۱۰/
تعویذ قبر حضرت شاہجہاں بادشاہ غازی فردوس آشیانی صاحب قران ثانی	۱۹۷۹۴ روپیہ۔۴/
تعویذ قبر ممتاز محل اکبر ثانی ارجمند بانو بیگم	۴۵۶۲ روپیہ۔۴/
تعویذ ہائے بالا اندرون گنبد کلاں درمیان مجر	۵۶۱۵۲ روپیہ۔۱۰/
سردابہ (تہ خانہ)	۲۲۹۹۰ روپیہ۔۱۰/
اندرون تہ خانہ مرقد معہ تعویذ بادشاہ عالی جاہ شاہجہاں	۱۹۶۹۱ روپیہ۔۹/
یک جفت کواڑ سنگ یشب معہ جواہرات و پچہ کاری برائے دروازہ	۲۱۴۸۲ روپیہ۔۱۰/
مجر حجرہ جالی یک جفت نقرہ و یک جفت طلائی برائے تہ خانہ	۴۵۶۸۷ روپیہ۔۴/
جھجری سنگ مرمر یعنی جالی مجر معہ پچہ کاری	۴۶۸۸۵۵ روپیہ۔۲/
کواڑ چوب صندل در آئینہ محل	۴۵۲۴۵ روپیہ۔۶/

کواڑ برنجی برائے مینار ہائے روضہ ممتاز محل در یک مینار سہ	
جفت و یک جفت درزینہ آمدورفت بالائے چھتری محراب	۲۵۹۳۷ روپیہ ۳/
کواڑ ہائے چوب آبنوس یک جفت در آئینہ محل	۴۵۴۱۸ روپیہ ۱۰/
زنجیر ہائے برنجی	۷۵۲۱۵ روپیہ ۴/
جماعت خانہ معہ حوض، صحن وکلسہائے	۸۴۵۶۱۵ روپیہ ۶/
بروج مشرق رویہ کنارۂ دریائے جمن معہ ایوان ہائے	
طرف حویلی آگاہ خان	۱۴۵۵۰۵ روپیہ ۶/
بروج مغرب رویہ کنارہ دریائے جمن معہ ایوان ہائے	
طرف گھاٹ بسی	۱۶۵۵۴۲۷ روپیہ ۶/
بروج مغرب رویہ باؤلی مع ایوان ہائے سنگ سُرخ	۱۴۲۵۱۰ روپیہ ۲/
برج میانہ یعنی میانہ محل شاہ نشین معہ مکان ایوان ہائے	۱۱۳۹۱۸ روپیہ ۱۴/
برج جانب مشرق معہ لعل دروازہ	۱۴۵۵۴۵ روپیہ ۱۲/
دیوار باغ روضہ تاج محل جانبِ مشرق	۵۲۶۷۵ روپیہ ۱۳/
دیوار باغ روضہ جانبِ مغرب	۵۸۷۷۷ روپیہ ۱۳/
دیوار باغ روضہ جانبِ جنوب	۸۷۸۸۵ روپیہ ۱۲/
دیوار باغ روضہ ممتاز محل جانبِ شمال طرف دریائے جمن	۱۲۲۲۱۴ روپیہ ۲/
ایوان کلاں لعل دروازہ جانبِ مشرق وجنوب	۱۹۶۳۵ روپیہ ۸/
ایوان کلاں لعل دروازہ جانبِ مغرب وجنوب	۱۳۶۷۳ روپیہ ۱۰/
خیابان باغ روضہ معہ حوض کلاں سنگِ مرمر-۳	۵۳۶۵ روپیہ ۱۴/
جلو خانہ وغیرہ	۵۵۴۲۴ روپیہ ۱۵/
کٹرہ ہائے بیرونی	۴۲۱۱۴ روپیہ ۱۱/

گاؤ خانہ وغیرہ	۲۱۹۱۵ روپیہ ۱۰/
فیل خانہ وغیرہ	۱۴۹۱۵ روپیہ ۱۱/
مسافر خانہ	۱۵۲۲۴ روپیہ ۱۰/
شتر خانہ	۱۱۱۲۲ روپیہ ۱/
پالکی خانہ بادشاہ	۷۷۶۱۸ روپیہ ۲/
کڑہ پالکی خانہ ممتاز محل	۲۵۴۵۵ روپیہ ۱/
تعویذ چوب صندل معہ صندوق	۴۱۵۲ روپیہ ۳/
بازار مشرق رویہ	۱۱۲۳۷ روپیہ ۲/
بازار مغرب رویہ	۱۲۲۱۲ روپیہ ۶/
دروازہ مشرق رویہ	۵۴۲۸۰ روپیہ ۲/
دروازہ مغرب رویہ	۷۴۶۰۵ روپیہ ۱۳/
دروازہ جنوب رویہ	۱۱۲۸۱ روپیہ ۲/
کلید خانہ	۱۸۹۱۵ روپیہ ۲/
خواص پورہ بیرون مشرق رویہ	۱۳۹۱۷ روپیہ ۲/
خواص پورہ جانب جنوب	۱۶۱۰۵ روپیہ ۵/
خواص پورہ بیرون جانب شمال	۴۵۱۰۵ روپیہ ۱۰/
ماہانہ داران وغیرہ	۵۶۵۱۳ روپیہ ۶/
عملہ پچیکاری	۱۳۶۲۷۷ روپیہ ۹/
عملہ سنگ تراشان	۱۲۹۷۳۶ روپیہ ۹/
عملہ سنگ برآئینہ ہا	۱۲۹۸۶۶ روپیہ ۱۰/
گنبد برنجی کلس یعنی گنبد کلاں یک عدد وزن ۲۲ من	۱۳۶۸۸ روپیہ ۶/

تاج کے معمار:

تاج کی تعمیر ابتدا سے انتہا تک خالص ایشیائی صنعت کا شہکار ہے لیکن کلکتہ سکول آف آرٹ کے پرنسپل مسٹر ہیول کی رائے میں تاج کا کاریگر وینس کا باشندہ جیرونیمیو ویرونیو ہے جو کسی پرتگالی جہاز کے ذریعے ہندستان آ گیا تھا۔ مسٹر ہیول کے علاوہ بھی کسی یورپی مورخ نے ویرونیو کا ذکر کیا ہے اور پچی کاری کے بارے میں بھی ایک فرانسیسی کاریگر اوسٹنڈی بوڑدو سے مشورہ طلب کرنا بتایا ہے لیکن یہ قیاسات تاج کی تاریخ اور عقل و قیاس سے غلط ثابت ہوتے ہیں اور خود یورپین محققین نے ان قیاسات کو دلائل کے ساتھ غلط ثابت کیا ہے(۷)۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ تاج کے صناع زیادہ تر ہندوستان ہی کے باشندے ہیں جن میں ہندو مسلمان سب شامل ہیں اور تاج کا ڈیزائن بھی ایسا نہیں ہے جو تاج سے پہلے کی ہندستانی عمارتوں کا نہ ہو۔ جس کی زندہ شہادت دہلی میں ہمایوں کا مقبرہ ہے۔ اسی طرح یورپین محققین نے اس دعوے کو بھی لغو سمجھا ہے کہ پچی کاری میں کسی فرانسیسی سے مشورہ کیا گیا تھا۔ فرانسیسی محقق ڈاکٹر لی بان نے لکھا ہے کہ پچی کاری عربوں کی ایجاد ہے۔ اس کے علاوہ مسجد عمر، جامع دمشق، قصرالحمرا اور مسجد قرطبہ وغیرہ میں پچی کاری کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں اور خود اکبر اور اعتمادالدولہ کے مقبروں میں پچی کاری اور منبت کاری، مرصع کاری اور مینا کاری کے اعلیٰ نمونے دیکھنے میں آتے ہیں۔ جارج برڈووڈ ''دی جرنل آف انڈین آرٹ'' میں تحریر کرتے ہیں کہ پچی کاری مشرقی ایجاد ہے اور بجز اسلامی سلطنت کے کبھی مغرب میں اشاعت پذیر نہیں ہوئی'' اب تاج کے سامانِ تعمیر اور معماروں کی فہرست درج کی جاتی ہے:

پارہائے سنگ قیمتی معہ مقام برآمد

نام	مقام	تعداد
عقیق	بغداد	۵۴۰

فیروزہ	تبت کلاں	۶۷۰
مونگا	دریائے شور	۱۴۲
لاجورد	لنکا	۲۴۲
سلیمانی	جنوب	۵۵۹
پتونیہ	نامعلوم	۴۵۹
طلائی	نامعلوم	بے شمار
موسیٰ	جھاڑی	۱۰۷۵
عجوبہ	سورت	بے شمار
ریگ	چنبل	۸۲
رخام	مکرانہ	بے شمار
نخود	سبلگڑھ	۲۷
مقناطیس	گوالیار	۷۷
بانسی	نامعلوم	۳۷
گلابی	نامعلوم	۷۶
جدوار	نامعلوم	۹۵
یشب	کھماج	۵۴
نیلم	نامعلوم	۷۴
زمرّد	نامعلوم	۴۲
ابری	گوالیار	۴۲۷
لاجورد	نامعلوم	۳۱۴
دہانِ فرنگ	نامعلوم	۶۱۴

غوری	کھماج	بے شمار
تانبڑہ	دریائے گنگ	۵۲
یمنی	یمن	۲۳۰
پائے زہر	کوہ کماون	۶۱۶
لہسینہ	دریائے نیل	بے شمار
خارا	دریائے جمن	۶۷۷
بلّور	نامعلوم	۷۴
پنکھی	بلخ	۸۷
گوڈر	گوالیار	۱۶۰۰
مرمر	جے پور	۹۲
سماق	نامعلوم	۵۷۵
کھٹو	جیسلمیر	۳۴۰
یاقوت	نامعلوم	۱۴۲
ہیرا	نامعلوم	۶۳۵
سنکہ	دریائے کلاں	۴۴
مروارید	نامعلوم	۵۰
سیپ	نامعلوم	ایک لاکھ
بلّور	حیدرآباد	۶۵
سرخ	گوالیار	۶۴۹
غار	نامعلوم	بے شمار
بادل	نامعلوم	۶۵

پکھراج	نامعلوم	۹۷

چوبینہ لکڑی (جو عمارت میں کام آئی)

نام چوب	طول	عرض	ارتفاع	تعداد
سال	۱۵-درعہ	۴-درعہ	۷-درعہ	۵۰۳۴
شیشم	۷-درعہ	۱/۲-۱-درعہ	۱/۲-۱-۶-درعہ	۱۰۰۷۷
آبنوس	۱۴-درعہ	۵-درعہ	۱/۲-۱-۳-درعہ	
اگر	۷-درعہ	۲-درعہ	۱-درعہ	۷۷
صندل	۱-درعہ	۱-درعہ	۱-درعہ	۷۰۳۰
مختلف	۳۰-درعہ	۱۹-درعہ	۹-درعہ	۵۹۵۷۰۰۰

فہرست معماران فن کاران تاج محل

نام کاریگر	کارِ خدمت	سکونت	تنخواہ ماہانہ
محمد عیسیٰ آفندی	نقشہ نویس	(ترکی) روم	ایک ہزار روپیہ
ستار خاں	خوش نویس	(ترکی) روم	ایک ہزار روپیہ
محمد شریف	نقشہ نویس	سمرقند	ایک ہزار روپیہ
محمد حنیف	کارفرمائے معماراں	اکبرآباد (آگرہ)	ایک ہزار روپیہ
امانت خاں	طغرا نویس	شیراز	ایک ہزار روپیہ
قادر زماں خاں	جملہ فنون کا ماہر	عرب	آٹھ سو روپیہ
چرنجی لال	پچی کار	دہلی	آٹھ سو روپیہ
بلدیو داس	گل تراش	ملتان	چھ سو نوے روپیہ
جمنا داس	پچی کار	دہلی	چھ سو اسی روپیہ

منو لال	پچی کار	لاہور	چھ سو اسّی روپیہ
عبداللہ	معمار	دہلی	چھ سو پچھتر روپیہ
بشارت علی	پچی کار	دہلی	چھ سو بتیس روپیہ
بھگوان داس	پچی کار	دہلی	چھ سو تیس روپیہ
محمد یوسف خاں	پچی کار	دہلی	چھ سو روپیہ
چھوٹے لال	پچی کار	ملتان	چھ سو روپیہ
جھومر لال	پچی کار	ملتان	چھ سو روپیہ
عبدالغفار	خوش نویس	ملتان	چھ سو روپیہ
وہاب خاں	خوش نویس	ایران	چھ سو روپیہ
امیر علی	گل تراش	ملتان	چھ سو روپیہ
محمد سجاد	معمار	بلخ	پانچ سو نوے روپیہ
اسماعیل خاں	گنبد ساز	روم (ترکی)	پانچ سو روپیہ
محمد خاں	خوش نویس	بغداد	پانچ سو روپیہ
محمد صدیق	معمار	دہلی	پانچ سو روپیہ
عطا محمد	سنگ تراش	بخارا	پانچ سو روپیہ
ابو یوسف	پچی کار	دہلی	پانچ سو روپیہ
ابوتراب خان	معمار	ملتان	پانچ سو روپیہ
شکراللہ	گل تراش	ملتان	چار سو پچھتر روپیہ
شاکر محمد	گل تراش	بخارا	چار سو روپیہ
روشن خاں	خوش نویس	شام	چار سو روپیہ
شو لال	پچی کار	ملتان	تین سو بیالیس روپیہ

منوہر داس	پچی کار	ملتان	دو سو پچانوے روپیہ
مادھو رام	پچی کار	لاہور	دو سو تہتر روپیہ
چنتا من	پچی کار	ملتان	دو سو باون روپیہ
بنسی دھر	پچی کار	ملتان	دو سو چوالیس روپیہ
ہیرا من	پچی کار	ملتان	دو سو چونتیس روپیہ
منوہر سنگھ	پچی کار	لاہور	دو سو روپیہ
موہن لال	پچی کار	قنوج	دو سو روپیہ

خلاصہ: اس روضے کی نقشہ نویسی کی خدمت استاد محمد عیسیٰ آفندی کے ذمے تھی جو ایک ہزار روپیہ تنخواہ پاتا تھا۔ اسی تنخواہ پر چار اور غیر ملکی اور ملکی مختلف خدمات پر مامور تھے۔ ۳۸ /اعلیٰ کاریگران میں دو نقشہ نویس، پانچ خوش نویس، ایک طغرا نویس، ایک کارفرمائے معماراں، ایک گنبد ساز، اٹھارہ پچی کار، ایک کلس ساز، ایک سنگ تراش، ایک گل تراش اور ایک عرب جو جملہ فنون میں ماہر تھا اور چار معمار کام انجام دیتے تھے۔ ان کاریگرانِ تعمیر کی تنخواہ دو سو سے ایک ہزار تک تھی۔ ان کے علاوہ بے شمار مزدور اور کاریگر جن کی تعداد بیس ہزار کے قریب تھی۔ اس کی تعمیر میں مصروف تھے جن کی محنت سے یہ روضہ تقریباً بیس سال میں تیار ہوا۔ مکرمت خاں و میر عبدالکریم اس محکمہ تعمیر کے افسر تھے اور سب معماروں پر افسر اعلیٰ آگرے کے محمد حنیف تھے۔ تاج کے مخصوص کاتب امانت خاں شیرازی تھے۔ ان کا اصلی نام عبدالحق ہے۔ سکندرے کے دروازے کا کتبہ بھی عبدالحق نے تحریر کیا ہے۔ اس وقت ان کو کوئی خطاب عطا نہ ہوا تھا۔ اسی وجہ سے خاتمہ پر عبدالحق الشیرازی کندہ ہے۔ بعدہٗ امانت خان خطاب عطا ہوا اور مقبرہ ممتاز محل کے کتبوں کے بعد امانت خاں شیرازی تحریر کیا۔ اکثر صاحبوں کا خیال ہے کہ عبدالحق اور امانت خاں دو شخص ہیں اور شروع میں ہمارا بھی یہی گمان تھا (یعنی صاحب معین الآثار کا) لیکن مدرسہ (۸) محلّہ کی قدیم مسجد

کے کتبے کو دیکھنے کے بعد ہم کو یقین ہو گیا کہ عبدالحق اور امانت خاں ایک ہی شخص ہے کیوں کہ اس میں صاف طور سے ''عبدالحق الشیرازی المخاطب بہ امانت خاں (۱۶۳۵ء)'' تحریر ہے (حاشیہ معین الآثار)۔

یہ مضمون معین الآثار مصنف محمد معین الدین اکبر آبادی جنرل سپرنٹنڈنٹ کلکٹری متھرا کے مختلف مقامات سے اخذ کیا گیا ہے۔ معین الآثار کا صفحہ اول ندارد ہے۔ دیباچے میں تاریخ یکم اپریل ۱۹۰۴ء درج ہے۔ مصنف نے جن کتابوں کی فہرست دی ہے اور ان سے استفادہ کیا ہے، ان کی فہرست یہ ہے:

نمبر شمار	نام کتاب	نام مصنف	زبان
۱	تزک جہانگیری	شہنشاہ جہانگیر	فارسی
۲	بادشاہ نامہ	ملاّ عبدالحمید لاہوری	فارسی
۳	بادشاہ نامہ	محمد صالح	فارسی
۴	مآثر الامرا	نواب صمصام الدولہ شہنواز خاں	فارسی
۵	منتخب اللباب	خافی خاں	فارسی
۶	تاریخ آگرہ قلمی	منشی سیل چند	فارسی
۷	مفتاح التواریخ	ٹامس ولیم بیل	فارسی
۸	تمدنِ عرب	مترجمہ سید علی بلگرامی	اردو
۹	سیر و سیاحت ابرنیر صاحب	مترجمہ خلیفہ محمد حسین وزیر پٹیالہ	اردو
۱۰	منتخباتِ حسن	مولوی عبدالحق بی اے	اردو
۱۱	تاریخ تاج گنج	قلمی	اردو
۱۲	تاریخ عمارت	جیمنس فرگسن صاحب	انگریزی
۱۳	گائڈ آگرہ	ایچ۔ جی کین صاحب سی۔ آئی۔ ای	انگریزی

۱۴	سفر نامہ	ڈبلیو ایک کین ممبر پارلیمنٹ	انگریزی
۱۵	تاریخ آگرہ	نواب محمد عبداللطیف سی ایس آئی	انگریزی
۱۶	رپورٹ عمارات قدیم	الیگزینڈر کنگھم صاحب	انگریزی
	جلد چہارم		
۱۷	امپیریل گزٹیر آف انڈیا	ڈبلو ڈبلو ہنٹر صاحب	انگریزی
۱۸	جرنیل آف انڈیا آرٹ	مضمون محرر جان برڈوڈ صاحب	انگریزی
۱۹	مونیومنٹل	اے فوہرر صاحب	انگریزی
۲۰	اورینٹل بیارگرفیکل ڈکشنری	ٹامس ولیم بیل	انگریزی
۲۱	تاریخ ہندوستان	ٹالبوے ویلر	انگریزی
۲۲	سفرنامہ	ڈبلو ایچ سیوارڈ	انگریزی
۲۳	سفرنامہ	برنیر صاحب	انگریزی
۲۴	سفرنامہ	ٹیورینز صاحب	انگریزی
۲۵	مائی لائف ورک	سیموئیل اسمتھ صاحب	انگریزی
۲۶	پروونیشنل گزٹیرج	کانیر صاحب	انگریزی
۲۷	ریمبلس اینڈری کلکشنز	میجر جنرل سر ڈبلو ایچ	انگریزی
۲۸	آف انڈین آفیشنل	اسلی مین	انگریزی
۲۹	تاریخ ہند	انفٹس صاحب	انگریزی

❖❖❖❖❖ ❖❖❖❖❖ ❖❖❖❖❖

حواشی

۱۔ معین الآثار، ص ۸۰

۲۔ ٹیورنیر مؤلفہ بال صاحب جلد۱، صفحہ ۱۱۰ (معین الآثار، ص ۸۰)

۳۔ معین الآثار، ص ۸۰

۴۔ بادشاہ نامہ، ص ۳۲۵، ۳۲۶

۵۔ بادشاہ نامہ مؤلفہ ملا عبدالحمید لاہوری، ص ۳۰، جلد۲ (معین الآثار) ص ۷۵

۶۔ معین الآثار، ص ۷۶ تا ص ۷۹

۷۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، معین الآثار، ۲۰ تا ص ۲۹

۸۔ یہ کتبے مدرسہ کی مسجد میں لگے ہوئے ضرور ہیں مگر اس کا واقعہ یہ ہے کہ دریا کے کنارے کوئی مسجد منہدم ہو گئی تھی اور سنگِ مرمر کی یہ محرابیں اور کتبے باقی رہ گئے تھے۔ میرے خاندان کے ایک بزرگ سید امیر علی شاہ صاحبؒ نے وہاں سے اٹھا کر اپنی مسجد میں لگوا دیے تھے۔ یہ مسجد ہمارے خاندان کے قبرستان میں ہے اور تعمیر کے اعتبار سے اتنی قدیم نہیں ہے کہ امانت خاں اس کے لیے لکھتا۔ (میکش)

ہاشم شیر خان

انیسویں صدی کا ایک گم نام ناول نگار

In 1895 was published a novel with the title "Sacha Yatri" (The True Pilgrim) by Lala Daulat Rai, a little known novelist of the 19th century. The novel comprises 15 chapters in a thin volume of 114 pages and strongly enough finds no mention in the history of Urdu literature. The article provides considerable material about the author, his novel and criticism as well as some research work.

ایک ایسے گم نام ناول نگار کا ناول سچا یاتری میرے دادا مرحوم کے فارسی و اردو کے قدیم ذخیرہ کتب سے دستیاب ہوا۔ یہ چھوٹا مگر انتہائی نادر کتب خانہ میرے والد گرامی کی رحلت کے بعد میری تحویل میں آیا۔ کسی روز ایک کتاب کی تلاش بسیار میں اس ناول پر انگلی ٹھہر گئی۔ تجسس ہوا کہ کون سی بوسیدہ کتاب ہے اسے باہر نکالا ایک ایسی کتاب میرے ہاتھ میں تھی جس کی کہنہ اشاعت اول 1891ء ہے۔ اور جس پر جلی حروف سے پوری عبارت یوں ترقیم ہے۔

''سچا یاتری'' جس کو لالہ دولت رائے صاحب رونیوا کونٹنٹ ضلع ڈیرہ غازی خان مصنف ناول ''روتی کیوں ہو'' نے تصنیف کیا۔ 1891ء

پاک و ہند میں ان گنت اردو ادب ، فکشن اور نثر کی تاریخ وتنقید اور تحقیق سے بھری پڑی ہیں ۔ اعلیٰ ڈگریوں کے حصول کے لیے بھی اس موضوع پر ہزاروں تحقیقی وتنقیدی مقالات تمام یونیورسٹیوں میں لکھے گئے ہیں مگر تذکرہ نگاروں نے لالہ دولت رائے کو بطور ناول نگار اپنے تذکرے میں جگہ نہیں دی۔ اس بیگانگی اور بے خبری کی ٹھوس وجہ کیا ہوسکتی ہے۔؟ حالانکہ یہ ناول اپنے وقت کے مشہور مطبع مفید عام لاہور میں منشی گلاب سنگھ پبلشر گورنمنٹ سر رشتہ تعلیم پنجاب و بک سیلر کے اہتمام سے منظر عام پر آیا تھا۔ ''سچا یاتری'' کے پندرہ ابواب ایک سو چودہ صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ تمام ابواب عنوانات کے ساتھ ہیں۔ اگر مصنف ابواب بندی کے تکلف میں نہ پڑتا تو بھی اس تمثیل کے تسلسل اور ربط وضبط میں کوئی کمی محسوس نہ ہوتی آخری صفحہ آرزو کے عنوان سے مصنف نے یہ کتاب اپنے والد کے نام معنون کی ہے۔ عبارت کچھ یوں ہے۔

''میں نے اس مختصر محنت کے نتیجہ یعنی کتاب سچا یاتری کو اپنے والد بزرگوار منشی چیلا رام صاحب سکنہ ضلع ڈیرہ اسماعیل خان کی یادگار میں لکھا ہے۔ اور میں بہت ادب اور عزت کے ساتھ بزرگوار پتا جی کی یادگار میں اس کوارپن یعنی ڈیڈیکیٹ کرتا ہوں۔''

بیک ٹائیٹل کو انگریزی کے قالب ڈھالا گیا ہے۔ اور اس کا بیک صفحہ ''اشتہار'' کے عنوان سے یوں ہے۔ یہ کتاب اور کتاب مسمی ''روتی کیوں ہو'' مقامات ذیل سے مل سکتی ہیں:

اول	ڈیرہ غازی خان	مصنف سے
دوم	ایضا	لالہ بھولا ناتھ بھال ڈگری نویس سے
سوم	لاہور	بک ایجنسی اخبار عام سے
چہارم	ایضاً	منشی گلاب سنگھ مالک مطبع مفید عام سے
پنجم	دہلی	مولوی نذیر حسین تاجر کتب بازار دریبہ کلاں سے

جبکہ ٹائٹل اور بیک ٹائٹل میں دفعہ اول، تعداد جلد ایک ہزار پچاس اور ساتھ قیمت درج ہے۔

ناول کا پہلا صفحہ دولت رائے کے مجمل دیباچہ سے شروع ہوتا ہے۔ یہ اظہار یہ ایک ہی صفحے پر محیط ہے۔ مصنف رقم طراز ہے۔ ''میں نے جو کتاب موسوم بہ روتی کیوں ہو۔ پہلی ناول لکھی تھی۔ اسکے لکھنے میں میرا اعلیٰ مقصد واقعات دکھا کر ملک کی خدمت کرنا تھا۔ مگر چونکہ ایک کتاب میں کل مطلب ظاہر ہونا آسان نہ تھا۔ اس لئے میں نے اس میں ذکر کیا تھا کہ اس قسم کی چالیس ناول اہل ملک کے سامنے رفتہ رفتہ پیش کروں۔ بنابران یہ میری دوسری ناول ہے۔ افسوس ہے کہ پہلی کتاب کی چھپائی میں کارپردازان مطبع نے بہت غیرضروری توقف کیا اور اسی باعث سے یہ ناول جلدی نہیں نکال سکا۔ ناظرین اگر مجھ پر احسان کریں کہ اس ناول کو غور سے مطالعہ کریں جو واقعات پر مبنی ہے تو میں مید کرتا ہوں کہ میری محنت کا نتیجہ مجھے کافی مل سکتا ہے جو اظہار ضرورت ناول نویسی کا اور اپنے آپ اس میں حصہ لینے کا میں نے پہلی کتاب میں ذکر کیا ہے۔ اس کا یہاں دہرانا ضروری نہیں مگر میں یہاں اتنا کہنا مناسب خیال کرتا ہوں کہ میں اس کتاب میں سہل فہم عبارت میں سچے واقعات کے اظہار کے لیے کوشش کی ہے۔ توقع ہے کہ یہ کتاب ایک نہایت اعلیٰ رتبے کا سچا دوست ثابت ہوگی۔ اور میری محنت کے نتائج کا اثر سے نکلے گی''۔

اردو کے ابتدائی ناولوں کی طرح اس تمثیل کو بھی اخلاقی، اصلاحی اور پندونصائح کے لبادے میں ڈھانپا گیا ہے۔ اس کی زبان عام فہم اور متفرق کرداروں کے مابین سنجیدہ مکالموں کو مصنف نے سادگی اور بے ساختگی کے ساتھ برتا ہے۔ جیسا کہ نام سے بھی ہویدا ہے یہ ناول مذہبی اور تبلیغی پس منظر اور اپنے نہاں خانہ میں اچھوتا زاویہ نظر رکھتا ہے۔ اس کے سرتاسر کردار سب رنگ ایسی قدیم تمثیلوں کی طرح شخصی نہیں بلکہ انسانی رویوں کی طرح حرکت و تحیر میں نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر یاتری، راجہ بیدھرمی مرزامکار، لالہ دروغ، ملک عیار، ظالم، شیخ غاصب، چراغ سحری، چراغ صبح، حب وطن، پست ہمت، پنڈت

بددیانت، بے پرواہ، غافل، آرام پسند، عیاش، کم ظرف، زمانہ ساز، کاذب، مغرور، کم حوصلہ، محتاط، بوالہوس، متوکل، شکی، الوالعزم، خداترس، قانع، مقلد، قناعت ،مفلسی، حرص، رشک، وسواس، کاہلی، وہم، جلدباز، شراب خور ،چانڈوباز ،بھنگی ،افیمی ، پوستی ،چرسی، شرارت، بداعمال، عقل، ایمان، فسق و فجور، بدکاری، حرامکاری، بدمعاشی، اوباشی، غفلت، خوف،خطرہ، ہراس، زبانی خیرخواہ، انصاف، وقت، آخر، آریہمند اور سچا ہمدرد، علامتی ہیں۔اس میں مثبت کردار دو چار جبکہ منفی رویے ناول پر حاوی نظر آتے ہیں۔تمام کرداروں کو نام کی نسبت سے مثبت یامنفی عمل کے سبب شناخت کیے جا سکتے ہیں۔منفی کرداروں کو سمجھنے کے لیے صرف ایک مثال پر قناعت کافی ہے۔یہ دیکھنے کے لیے کہ مصنف نے کس خوب صورت اندازِ اسلوب میں اسے ڈھالا ہے۔

''..........آخر میرا خیالی رتھ جس کو دوبارہ رفتارگھوڑے ذہن اور اسراک کھینچ رہے تھے۔مختلف حصص آبادی سے گزرتا ہوا ایک شہر میں گزرا جس کا نام بربادی تھا۔وہاں حکومت کی عنان راجہ بے دھرمی نام کے سپرد تھی۔مرزا مکاروزیر تھے۔لالہ دروغ مشیرخاص، ملک عیار میرمنشی مسٹرٹائرنٹ (ظالم) کوتوال، شیخ غاصب، جج عدالت عالیہ، پنڈت بددیانت مشیرمال، اس دغا کے عالیشان محلوں، کاہلی، غفلت کو خوش نما باغوں اور بے اتفاقی و کج اخلاقی کی لہراتی ہوئی نہروں سے بارونق شہر تھا......ریاضت، عبادت، محبت، اخلاق، نیک کرداری، اس شہر سے بے عزتی کے ساتھ شہر بدر کئے گئے تھے، کالجوں میں بی اے، (بدانجام) اور ایم اے (ماہرآلام) ال ال ڈی۔ (دائرلہوولعب) کی ڈگریاں دی جاتی تھیں ..... تمام انسان اپنے مزروعہء حیات میں گناہوں کا بیج بو رہے ہیں اور جہالت کے پانی کے ساتھ اس کی

پرورش کرتے تھے اور غفلت اورخودی کا کھاد ڈال کر رونق
دیتے تھے"۔

اسی طرح خیالی رتھ، نیک اعمال کی سڑک، بربادی بخش فعلوں، ہمت کے چبوترے، نیکی کے چشمہ ہائے آب، اخلاق کی ہوا، امید کی تازی ہوا، بدن کے چراغ، ملامت کے کوڑے، ندامت کی گرم سیخیں، وہمی سڑک، خیالی برکتوں، باغ باغ میوے، تھکے ہوئے دل، بلبلہ علم، تخم محبت، بیخ ہمدردی، برگ اخلاق، مغزراستی، پوست ادب، بورہ اعتدال، خمیرہ پرہیزگار، روغن ہمت، عرق شرم، شربت شوق، استقلال کی ڈنڈی، نیک اعمال کی کونڈی، خیالی سڑک، پارچہء صفائی، کوس رحلت، چاہ کی عمارت، فلک ناہنجار وغیرہ ایسے انوکھے استعارے ناول میں لفظی چاشنی کا رنگ بھر دیتے ہیں۔

یہ ناول یاتری کا ایسا سفرنامہ بھی کہا جا سکتا ہے۔جو دنیا کے مکروفریب، حرص و لالچ اور دیگر قبائح سے بے زار ہو کر سچی خوشی کی تلاش میں اپنے اہل واعیال کو چھوڑ کر ایک ایسے مقام کی سمت نکل کھڑا ہوتا ہے جو آنند پور کہلاتا ہے۔یاتری کے ساتھ اس کے ہم وطن پس ہمت، متلون مزاج، ڈرپوک، کاہل، غافل، آرم پسند، عیاش، کم ظرف، زمانہ ساز، کاذب، مغرور، کم حوصلہ، بوالہوس، متوکل، شکی، الوالعزم، خداترس، ممسک، شراغ سحری، قانع، مقلد اور محب وطن بھی دنیا کو خیر باد کہہ کر اس کے ہم راہی بن جاتے ہیں مگر متلون مزاج سفر کی پہلی منزل سے ہی بزدلی کا مظاہرہ کرکے واپس لوٹ جاتا ہے۔آگے چل کر سفری نامساعد حالات کے سبب ہمت ہار کر کچھ ساتھی اپنا راستہ بدل لیتے ہیں۔اور دو ساتھی دوران سفر پہاڑ سے گر کر موت کا لقمہ بن جاتے ہیں۔صرف پست ہمت اپنے نام کی طرح پست ہمت ثابت ہوا اور پہاڑ پر چڑھنے سے انکار کر دیا اور راستے میں ہی رہ گیا، مگر صرف یاتری ہی ثابت قدمی سے منزل مقصود تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر زمانے کی سند نہ ہونے کی وجہ سے محافظ اسے آنند پور داخل ہونے سے روک دیتا ہے اور

یاتری کومشورہ دیتا ہے کہ واپس دنیا میں چلا جائے اور شہنشاہ کی ہدایت کے موافق زندگی بسر کرے اور زمانے کی سند بنوا کر لائے۔یاتری بے نیل مرام واپس آجاتا ہے اور سو برس تک زندگی گزار کر اور زمانے کی سند کے ساتھ آنند پور آجاتا ہے۔تب جا کر محافظ اسے آنند پور میں داخلے کی اجازت دیتا ہے۔

''ناول سچا یاتری'' کا پندرہواں باب (صفحہ نمبر 102) ''سچی منزل''اور'' سند عطیہ زمانہ اور یاتری کا آنند پور میں جانا'' کے عنوان سے ہے جو اس طرح سے شروع ہوتا ہے''............جب یاتری دنیا میں واپس لوٹا تو پچھلی تکالیف سفر اور راہ کی مشکلوں کے باعث اس قدر ناتواں اور ضعیف تھا کہ اوروں کے سہارے کچھ عرصہ زندگی بسر کرنے لگا۔کچھ سنبھلا تو بہت عرصہ علم کے حصول میں صرف کیا۔پھر دنیا کے کاموں میں پڑا اور قریباً سو برس تک دنیا میں اسی سڑک پر آہستہ آہستہ سفر کرتا رہا،جس سڑک پر وہ پہلے بہت جلد اور تھوڑے عرصے میں سفر کرتا رہا تھا۔سویں برس کے وسط میں وہ پھر موت کی ندی کے کنارے پہنچا۔جس کے اوپر نہایت جلی قلم سے لکھا تھا۔آنند پور کی طرف جانے والوں کا راستہ،اس سے وہاں کے محافظ نے زمانہ کی سند،جس کو انصاف نے منظور کیا ہو طلب کی اور کہا کہ تاوقتیکہ وہ سند تم پیش نا کرو،تم باغ کے اندر جانے کے مستحق نہیں ہو سکتے۔یاتری نے ایک سند پیش کی''۔

مصنف نے اس بیانیہ ناول کو اس اسلوب سے لکھا ہے کہ جیسے وہ خود بھی ان یاتریوں کے ساتھ ہم سفر ہو۔تمام ناول پڑھنے کے بعد قاری کو آخر میں پتہ چلتا ہے کہ مصنف نے ایک خواب دیکھا ہے اور خواب بھی ایسا کہ یاتری آنند پور کی سرحد جوں ہی عبور کرتا ہے۔خواب کا تانا بانا ٹوٹ جاتا ہے،اور قاری اس تجسس اور تحیر میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ آنند پور سے کیا مراد ہے......؟یا پھر اس نے جنت کے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔

ناول کے بسا مقامات پر لفظوں اور سجے سجائے جملوں کی عمدہ چمن بندی کی وجہ سے دولت رائے کو حُسن مذاق اور لفظوں کی بازی گری کی داد دینا پڑتی ہے۔ان کے ہاں انوکھی ترکیب، نئی تشبیہات اور اچھوتی علامتیں قاری کے دل کو موہ لیتی ہے۔

سچا یاتری کو مجمل کیا جا سکتا تھا مگر اس میں ضرورت سے زیادہ کرداروں کے پھیلاؤ محدود مکالموں اور جگہ جگہ پند و نصیحت سے قاری بوریت کا شکار ہو جاتا ہے۔ممکنات میں سے ہے کہ فکشن کے نقاد ڈپٹی نذیر احمد کے پہلے ناول کی طرح اسے بھی ناول کی صف میں شمار ہی نہ کریں۔میری ناقص رائے میں یہ تمثیل ناول کے قریب تر ہے۔

دولت رائے کا پہلا ناول ''روتی کیوں ہو'' 1890ء میں طبع ہوا جس کی دوسری اشاعت جون 1902ء میں ہوئی تھی۔جو دو سو صفحات پر مشتمل ہے۔اس کے آخری دو صفحات پر مصنف کی شائع شدہ نو کتب کی اشتہاری فہرست بھی دی ہوئی ہے جن میں

۱) بندہ بہادر	۲) میرا کی	۳) گورو گوبند سنگھ
۴) کوشلیا	۵) کانتا	۶) بھیشم پتامہ
۷) سچا یاتری	۸) لطف زندگی	۹) مجھے ضرور پڑھو

شامل ہیں۔

مصنف کا تعلق لیہ سے تھا۔یکم جنوری 1861ء میں بطور تحصیل ڈیرہ اسماعیل خان کے ساتھ منسلک کر دیا گیا تھا۔یہی وجہ ہے کہ مصنف کے اس ناول میں ڈیرہ اسماعیل خان بطور ضلع کے پڑھنے کو ملتا ہے۔دولت رائے کا ایک اور ناول ''مجھے ضرور پڑھو'' کی فوٹو اسٹیٹ کاپی راقم کے پاس موجود ہے۔جسے ملتان کی پروفیسر عذرا شوذب کاظمی نے بھجوائی تھی۔ دولت رائے نے اس ناول کو ڈیرہ اسماعیل خان میں اپنی تعیناتی کے دوران لکھا تھا۔اس ناول کے چوالیس صفحات ہیں۔جس کے آخری صفحے میں پبلک لائبریری لانگے خان ملتان کی مہر ثبت ہے اس سے لگتا ہے کہ یہ ناول اس کتب خانہ میں موجود ہے۔

دولت رائے کے مزید ناول تلاش بسیار کے متقاضی ہیں۔کیونکہ ''سچا یاتری'' میں اسی قسم کے چالیس ناول لکھنے کا جذبہ ملتا ہے۔وہ کتنے ناول لکھ سکے ہیں ان کی مکمل فہرست کی تحقیق و ترتیب غالباً ناممکن ہو۔دولت رائے ڈیرہ اسماعیل خان، لیہ، ڈیرہ غازی خان، ملتان، بہاولپور سمیت جنوبی پنجاب کے دیگر کئی شہروں میں مختلف سرکاری عہدوں پر کام کرتا رہا۔

تذکرہ نگاروں نے اپنے کسی بھی تذکرے میں دولت رائے کو جگہ نہیں دی جس کی وجہ سے اس گمنام ناول نگار کے حالات پردۂ اخفا میں چلے گئے ہیں۔یہ اگر بھوپال، حیدرآباد دکن، دہلی، بمبئی، کراچی اور لاہور ایسے بڑے شہروں میں ہوتاتو یقیناً یوں گمنام نہ ہوتا۔ممکنات میں سے ہے کہ صوبہ سرحد کے پہلے ناول نگار کہلوائے جا سکتے ہیں۔دولت رائے بہاولپورریاست میں بھی رہے۔جس کا مختصر ذکر شہاب دہلوی نے اپنی کتاب ''بہاولپور میں اردو'' میں کیا ہے۔نواب محمد بہاول خان عباسی پنجم کی کتاب '' قصہ شہزادہ اسحاق'' میں بھی نورالزماں احمد اوج نے اپنے تعارف و تبصرہ میں دولت رائے کا انتہائی مختصر یوں تبصرہ کیا ہے ''بہاولپور کے مشہور انشاپردازوں میں لالہ دولت رائے اور مولوی محمد اعظم کے نام سرفہرست ہیں'' اسی طرح ڈاکٹر سید عبداللہ کی کتاب ''ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ'' میں بھی دولت رائے کی مزید تین کتب کا اضافہ یوں ملتا ہے.........

۱) مرات دولت عباسیہ: (1224ھ) دولت رائے ،بہاول خان، بانیء دولت عباسیہ بہاول پور کا ملازم تھا۔اس کتاب میں عباسی خاندان بہاول پور کے حالات ہیں۔

۲) انشاء دولت رائے: (یہ کتاب انشاء پر ہے)

۳) جواہر منظومہ: (یہ کتاب لغت وصرف پر ہے)

مصنف نے اس دور میں جنوبی پنجاب میں ناول نگاری کی طرح ڈالی جبکہ مولوی کریم الدین کا ناول'' خط تقدیر'' (1862ء)'' ونالن اور قشرینہ'' (اشاعت 1855ء طبع

زاد نہیں)ڈپٹی نذیر احمد کے تین ناول'' مراۃالعروس'' (1869ء) 'نبات النعیش (1873ء)توبۃالنصوح (1877ء)،مولانا الطاف حسین حالی(1837-1914ء)کا اکلوتا ناول''مجالس انساء'' (1874ء)شاد عظیم آبادی کا''صورت الخیال(1876ء)پہلی خاتون ناول نگار رشیدالنساء کا ناول''اصلاح انساء''(1881ء)عبدالحلیم شرر(1860-1927ء)کے ناول''دلچسپ''(حصہ اول 1885ء) ''دلچسپ''(حصہ دوئم 1886ء)''دلکش'' (1886ء)''ملک العزیزورجنا''(1886ء)''حسن انجلینا''(1889ء)ایسے طبع زاد ناول ہیں جو اکناف ہند میں پڑھے جا رہے تھے۔ گویا لالہ دولت رائے اردو کے اُن ابتدائی ناول نگاروں کی صف میں باوقار انداز میں کھڑے نظر آتے ہیں جنہیں انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے۔اور جسے اردو ادب کی تاریخ لکھنے کے والوں نے نظر انداز کیے رکھا۔رتن ناتھ سرشار(1864-1902ء) مرزا ہادی رسوا (1858-1920ء) علامہ راشدالخیری(1865-1936ء)منشی سجاد حسین اور حکیم محمد علی خان ناصر بعد کے ناول نگار ہیں۔

❖•❖•❖ ❖•❖•❖ ❖•❖•❖

کتابیات

۱) ''علامہ اقبال اور ڈیرہ غازی خان'' ہاشم شیر خان۔ بیکن بکس ملتان 2001ء۔

۲) ''قصہ شہزادہ اسحاق، نواب محمد بہاول خان عباسی پنجم'' اردو اکیڈمی بہاولپور 1983ء

۳) ''ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ'' ڈاکٹر سید عبداللہ، مجلس ترقی ادب لاہور نومبر 1967ء۔

۴) ''عبدالحلیم شرر (حیات اور کارنامے)'' پروفیسر جعفر رضا۔ پروگریسو بکس، لاہور 1988ء۔

۵) نذیر احمد کی ناول نگاری'' انیس ناگی، مکتبہ جمالیات لاہور۔ دوسرا ایڈیشن 1981ء۔

۶) ''رسوا کی ناول نگاری'' ڈاکٹر ظہیر فتح پوری۔ حرہف راولپنڈی۔ اپریل 1970ء۔

۷) ''مختصر تاریخ ادب اردو'' پروفیسر محمود بریلوی۔ شیخ علامہ علی اینڈ سنز لاہور 1985ء۔

۸) دیکھیے سالنامہ ''دریافت'' نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد ستمبر 2004ء۔

سچا یار

یعنی

جس کو

لالہ دولت رائے صاحب ریونیو اکونٹنٹ ضلع ڈیرہ غازی خان

مصنف ناول "روتی کیوں ہو" نے تصنیف کیا

سنہ ۱۸۹۱ء

مطبع مفید عام لاہور میں منشی گلاب سنگھ پبلشر گورنمنٹ

سررشتۂ تعلیم پنجاب و بک سیلر کے اہتمام سے چھپا

دفعہ اول — تعداد جلد ۱۰۰۰

قیمت فی جلد معہ محصول ڈاک [illegible] کاغذ سفید ولائتی پر .... عہ

" " " [illegible] کاغذ سفید پر ۱۳

" " " [illegible] کاغذ پر ۱۱

سید عبدالغفار بخاری

کتبِ لغات ومعاجم کا تعارف اور ان کا طریقہ استعمال

From the start uptill now, the compiled Arabic dictionaries have their own system. After studying them it appears that three types of systems/methods have been adopted. First, The Turning Method, second, Alphabetical Method (The first letters), third, Alphabetical Method (The last letters). The author has made a detailed analytical study of these methods and has provided the correct way of using and consulting the Lugha't - the dictionaries.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

زبان انسان کے لئے ایک عظیم عطیہ ہے۔ انسان کو اس عطیہ سے نوازے جانے کا مقصد یہ ہے کہ وہ اس کے ذریعے اپنے نفس اور اس کے باطنی اسرار ورموز کا ادراک کرے اور اپنے اردگرد پھیلے ہوئے عالمِ بےکراں سے واقفیت وآگہی حاصل کرے۔ ارسطو (Aristotle) نے انسان کی تعریف میں حیوان ناطق کا فلسفیانہ تصور پیش کیا تو ڈریکاٹ نے اس میں اس بات کا اضافہ کیا کہ زبان نے انسان کے اندر فکر وعمل کی دونوں شقوں کیساتھ حقیقی ناطقیت کا تحقق ہوتا ہے۔ جس کے بعد وہ ارض پر خلیفۃ اللہ بننے کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ بہر حال زبان کی اہمیت مسلم ہے۔ وہ فکر کی ہی ترجمانی اور دوسروں سے رابطے کا محض ایک وسیلہ ہی نہیں بلکہ وہ اجتماعی زندگی میں ہماری ماہیت اصلی کا اثبات اور نفوس کا تذکیہ بھی کرتی ہے۔ فرد کی زندگی میں زبان کا ساتھ لازم وملزوم کی طرح ہے تاہم تمام لغات میں عربی زبان کو فوقیت وبرتری حاصل ہے اس لئے کہ عربی زبان منبع علوم شریعت یعنی قرآن وسنت

کی زبان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف ادوار کے علماء کرام اور بالخصوص علمائے متقدمین نے اس کام کو بہت زیادہ اہمیت دی۔ اللسان العربی اور اس کے متعلقہ علوم کی خدمت میں اپنی عمریں صرف کر ڈالیں اور اس عظیم زبان کو اپنی اصلی شکل وصورت میں محفوظ رکھنے اور اس کے تداول اور تعلیم و تعلم کو آسان سے آسان تر بنانے کے لئے جلیل القدر خدمات انجام دی ہیں۔ چنانچہ ماہرین لغت نے اس زبان میں فن لغت نویسی کا آغاز کیا۔ اور متعدد لغات ومعاجم کو مرتب کیا۔ یہ کتب لغات ومعاجم کے نام سے جانی جاتی ہیں۔ اس لئے سب سے پہلے ان کا مفہوم واضح کرنے اور اس کے بعد ان کے مؤلفین اور ان کی تالیف شدہ کتب لغات کا تعارف اور ان کے وضع کردہ طریقے پر روشنی ڈالی جائے گی۔

۱۔ لغات: ✿ لغة کا مشتق منه:

ابن جنی الخصائص میں لکھتے ہیں: لغة 'لغوت' بمعنی تکلمت (میں نے کلام کیا) سے ہے۔ وزن کے اعتبار سے کُرَةُ، قُلَةُ اور ثُبَةُ کی طرح ہے ان سب میں لام کلمہ واو ہے جیسا کروت بالکرة (میں گیند کے ساتھ کھیلا) اور قلوت بالقلة (میں گلی ڈنڈا سے کھیلا) سے ظاہر ہے۔ (۱)

فیروزآبادی کے مطابق لغة کا اطلاق ان آوازوں پر ہوتا ہے جن کے ذریعے ہر قوم اپنی ضروریات کا اظہار کرتی ہے اس کی جمع لغات ولغون ولغی ہے۔ لغا یلغو کے معنی کلام کرنا اور خیبة ناکام یا مایوس ہونے کے ہیں۔ اللغو واللغا اس کلام کو کہتے ہیں جس کا کوئی اعتبار نہ ہو۔ (۲)

علامہ احمد بن علی الفیومی لکھتے ہیں کہ " لغا الشيئ يلغو لغوا از باب نَصَرَ سے ہے اور بطل کے معنی میں استعمال ہوتا ہے"۔ (۳)

امام حرمین فرماتے ہیں: اللغة لَغِي، يَلْغَى از باب سَمِعَ سے ہے جس کے معنی باطل کے ہیں۔ (۴)

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ لغة: لَغِي يلغی سے مشتق ہے جس کے معنی ہزیان گوئی کے ہیں اور اسی سے شاعر کا قول ہے۔

ورب اسراب حجيج كظم　　　عن اللغا ورفث التكلم (۵)

اسی طرح اللغو بھی ہے جو قرآن کریم میں آتا ہے ﴿ واذا مروا باللغو مروا کراما ﴾ (۶)

ماہرین لغت اور محققین کی درج بالا رائے سے ظاہر ہوتا ہے کہ لـغة عربی لفظ ہے اس کے برعکس ایک رائے یہ بھی ہے کہ لغة غیر عربی لفظ ہے جو یونانی لفظ لاغوس (Lagos) کا معرّب ہے ۔جس کے معنی کلمہ یا آئیڈیا (Idea) کے ہیں ان کا کہنا ہے کہ عربی لفظ اور اس یونانی لفظ میں پائی جانے والی گہری مشابہت سے بھی اس کے غیر عربی ہونے کی تائید ہوتی ہے۔ مزید برآں لفظ لغة زیر بحث معنی میں قرآن کریم میں وارد نہیں ہوا ہے۔ لغت کے معنی لفظ لسان سے ادا کئے گئے ہیں۔ (۷)

نیز دورِ جاہلیت کی شاعری اور یونانی زبان سے عربی میں کئے جانے والے تراجم کے دور سے قبل کے ادب میں لفظِ لـغة کا اس معنی میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سب سے پہلے اس لفظ کا استعمال صفی الدین الحلی نے اپنے اشعار میں کیا۔

بقدر لغات المرء يكثر نفعه وتلك له عنده الشدائد اعوان

فبادر الى حفظ اللغات وفهمها فكل لسان فى الحقيقة انسان

(انسان کی زبانوں کے بقدر اس کا نفع بڑھتا ہے اور یہ زبانیں اس کے لئے مصائب کے وقت مددگار ثابت ہوتی ہیں پس لغات کے حفظ و فہم میں جلدی کرو کیونکہ ہر زبان حقیقت میں انسان ہے۔)

صفی الدین الحلی ترکی عہد میں صف اول کے شعراء میں سے ہیں۔ ان کی وفات ۷۵۰ھ میں ہوئی یعنی ان کا عہد یونانی زبانوں کی کتب کے عربی میں ترجمہ کے دور سے تقریباً پانچ صدی بعد کا ہے اگر یہ بات صحیح ہے کہ لفظ 'لـغة' اس قدیم عربی ادب میں استعمال نہیں کیا گیا جو سند کا درجہ رکھتا ہے اور اس کا استعمال سب سے پہلے عباسی دور کے متاخرین شعراء کی شاعری میں ہوا ہے تو اسی نظریہ کو راجح قرار دیا جائے گا کہ وہ یونانی زبان کے ان کلمات معرّبہ میں سے ہیں جو مکمل طور پر عربی زبان کا جامہ پہن چکے ہیں۔ (۸)

"لغة" کا اصطلاحی مفہوم

'لـغة' کے اصطلاحی مفہوم کے سلسلہ میں علمائے لسانیات (Linguists) کے مابین خاصا اختلاف ہے جس کی بنیاد بحث و تحقیق میں ہر ایک کا اپنا جداگانہ اسلوب و نہج ہے۔ کوئی اس کی

تعریف عقلی ونفسیاتی طریقہ پر کرتا ہے اور کوئی منطقی وفلسفیانہ نظریہ کی بنیاد پر۔ جب کہ کچھ ماہرین معاشرے میں زبان کے کردار کے اعتبار سے کرتے ہیں اس بارے میں درج ذیل اقوال قابلِ ذکر ہیں۔

۱۔ ماہرین نفسیات (Psychologists) کے نزدیک مافی الضمیر کی تعبیر کا کوئی بھی ذریعہ لغۃ کہلاتا ہے۔ لہذا ان کے ہاں حرکات، اصوات، نقش ونگار اور رسم الخط نیز اس طرح کی جو چیزیں جو کسی فکر وخیال کو دوسرے تک منتقل کرنے کے لئے استعمال میں آتی ہیں ان سب پر لغۃ کا اطلاق ہوتا ہے۔

۲۔ معاشرتی مکتب فکر (Social School of Thought) یہ مکتب فکر زبان کے معاشرتی پہلوؤں کو اہمیت دیتا ہے ان کے نزدیک زبان ایک معاشرتی حقیقت اور اجتماعی ربط واتصال کا نتیجہ ہے باہمی تعاون اور بحثییت انسان اہمیت کے حامل مختلف امور کو انجام دینا اس کا بنیادی عمل ہے۔

۳۔ منطقی مکتب فکر (Logical School of Thought) اس مکتب فکر کے ایک عالم پروفیسر جفونز لکھتے ہیں زبان کے تین کام ہیں۔

i) خواہشات وجذبات اور افکار پہنچانے کا ذریعہ بننا

ii) سوچنے میں خودکار معاون ہونا

iii) تدوین ومراجعت کا آلہ ہونا (۹)

۴۔ فلسفی مکتب فکر (Philosphical School of Thought) ان کے نزدیک افکار کی تعبیر اور ان کو ایک شخص سے دوسرے شخص تک منتقل کرنے کے لئے منظم صوتی رموز (Organised Vice Indicator) کے استعمال کا نام زبان ہے۔ (۱۰)

عمر فروخ رقمطراز ہیں "زبان، جذبات ومقاصد اور افکار کے اظہار کا ذریعہ ہے اور یہ اظہار ان حرکات واشارات سے ہوتا ہے جو ان افعال کے نتیجہ میں ارادہ وقصد کے تحت سرزد ہوں اسی طرح آوازیں بھی اظہار مافی الضمیر کا ذریعہ ہوتی ہیں، کبھی کبھار

آوازوں کے ذریعے نکلنے والے الفاظ کے مقابلہ میں اشارات کے ذریعہ مرادی مفہوم کی ادائیگی زیادہ بہتر طریقہ پر ہوتی ہے''۔(۱۱)

ڈاکٹر عبدالحمید محمد ابو سکین بیان کرتے ہیں کہ ''...... بہر حال متمدن انسان کی غرض و ضرورت صرف افکار کو دوسروں تک منتقل کرنے میں ہی منحصر نہیں اسی لئے زبان کا دائرہ کار بھی کسی حد تک محدود نہیں ہے۔ درحقیقت زبان فکر وفہم اور ذوق وخیال کی بالیدگی کا وسیلہ بنتی ہے لہذا اصطلاحی معنی کے اعتبار سے زبان کی زیادہ جامع تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ زبان نام ہے ان الفاظ کا جن کے ذریعہ کوئی قوم اپنی ضروریات و مقاصد کا اظہار کرتی ہو اور ان کو فکر وفہم، ذوق وخیالات کی تربیت کا وسیلہ بناتی ہو''۔(۱۲)

۲۔ معاجم ✿ ''معجم'' کی لغوی تعریف

عربی زبان میں **عـجـم** کا مادہ ابہام اور اخفاء کے معنی میں ہے جو کہ بیان اور واضح کر دینے کی ضد ہے۔ ابن جنی رقمطراز ہیں:

'' اعْلَم ان عجم انما وقعت فی کلام العرب للا بھام و الاخفاء و ضد البیان و الافصاح '' (۱۲)

(جان لیجئے کہ لفظ عجم کلام عرب میں ابہام اور اخفاء کے مفہوم میں ہے جو بیان اور افصاح کی ضد ہے۔)

ابن منظور نے بیان کیا ہے کہ ''لفظ **العُـجـم و العَجم العُرب** اور **العَرب** کا متضاد ہے اور لفظ **العجم الاعجم** کی جمع ہے۔ **الاعجم** اس شخص کو کہتے ہیں جس کے کلام کا مفہوم نہ سمجھا جا سکے اگر چہ وہ عربی النسل کیوں نہ ہو اور مؤنث **العـجـمـاء** ہے۔ کہا جاتا ہے...... **اعـجـمـت الکتاب : ذھبت به الی العجمة** اور...... **اعجمت : ابھمت**''۔(۱۴)

ڈاکٹر امیل یعقوب بیان کرتے ہیں کہ ''وزن افعل'' اکثر اوقات کسی چیز کے اثبات کے لئے آتا ہے۔ یعنی ''افعل'' کا ہمزہ فعل کے معنی کو اس کی ضد کی طرف تبدیل کر دیتا ہے مثلاً **اشکلت**

الکتاب ای ازلت اشکالہ "(میں نے اس کتاب کے اشکال کو زائل کر دیا) اور اشکیت زید ای ازلت شکواہ (میں نے زید کی شکایت کا رفع کر دیا ہے) اور اعجام الکتاب یعنی ازالۃ استعجامہ (میں نے کتاب کے ابہام اور اخفاء کو زائل کر دیا ہے)۔ اعجام حروف پر نکتے لگانے کو کہتے ہیں تا کہ ایک شکل وصورت میں ایک جیسے حروف کے مابین امتیاز اور فرق ہو سکے۔ مثلاً ب، ت، ج، ح، خ وغیرہ۔(۱۵)

"معجم" کی اصطلاحی تعریف

احمد عبدالغفور عطار بیان کرتے ہیں کہ "ایسی کتاب جس میں بہت زیادہ مفرادات لغویہ مع شرح وتوضیح کے ہوں اور اس کا مواد ہر مؤلف کے طریقہ ترتیب سے مرتب ہو"۔(۱۶)

"معاجم" کی تاریخ

احمد عطار مقدمۃ الصحاح میں فرماتے ہیں کہ "ہم بالضبط یہ نہیں جانتے کہ معجم کا یہ استعمال کب ہوا تاہم اتنا ضرور معلوم ہے کہ سب سے پہلے اس کلمہ کو محدثین نے استعمال کیا۔ تیسری صدی ہجری میں یہ لفظ معروف ہوا چنانچہ امام بخاری نے صحیح بخاری میں ایک باب کا عنوان یوں قائم کیا ہے

"باب تسمیة من سمی من اهل البدر فی الجامع الذی وضعه
ابو عبدالله علی حروف المعجم" (۱۷)

اور سب سے پہلی کتاب جس پر معجم کا اطلاق ہوا وہ ابو یعلی احمد بن علی بن المثنیٰ کی کتاب معجم الصحابۃ ہے پھر ابوالقاسم عبداللہ بن محمد بن عبدالعزیز البغوی نے اپنی دونوں کتب کا نام المعجم الکبیر اور المعجم الصغیر رکھا ہے بعدازاں اس لفظ کا استعمال عام اور کثرت سے ہونے لگا۔ لغویین نے یہاں سے یہ کلمہ لیا ہے۔(۱۸)

لغات کا طریقہ استعمال:

ابتدا سے اب تک جو عربی لغات اور معاجم لکھی گئی ہیں ان میں سے کسی نہ کسی نظام

(Pattern) کی پابندی کی گئی ہے۔ان لغات اور معاجم کا طائرانہ جائزہ لینے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان میں تین طرح کا نظام یا طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے ان نظامہائے ترتیب کو تین دبستان میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔اب تک جتنی بھی قابلِ ذکر اور اہم عربی لغات و معاجم لکھی گئی ہیں ان سب میں انہی تین مکتب فکر میں سے کسی ایک کا اتباع کیا گیا ہے۔

اول: **تقلیباتی مکتب فکر**: عربی لغات کی تالیف و تدوین کے سلسلہ میں یہ اول ترین مکتب فکر ہے۔ اس نظام کی پیروی کرنے والوں کا طریقہ کار یہ ہے کہ وہ ایک گروپ کے تحت متحدہ حروف سے بننے والے تمام کلمات کو یکجا کر دیتے ہیں مثلاً ر ک ب سے بننے والے الفاظ کو ایک ہی باب میں تلاش کیا جائے گا خواہ ان کی ترتیب کتنی ہی مختلف ہو چنانچہ رکب، ربک، کرب، کبر، برک اور بکر میں سے ہر لفظ ایک ہی باب کے تحت مذکور ہو گا۔اس مکتب فکر کے اتباع کرنے والے مؤلفین آگے دو مختلف ذیلی شاخوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔

ا) **تقلیبات صوتی**: اس طریقہ کے مطابق متحدہ حروف والے الفاظ کو جمع کر کے ایک گروپ بنا دیا جاتا ہے اور اس میں صوتی پہلو کے ساتھ ساتھ بعید المخرج حروف کی ترتیب کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔حروف حلقی سے آغاز ہوتا ہے پھر مخرج اللسان والے حروف آتے ہیں اور اس کے بعد وہ حروف آتے ہیں جن کی ادائیگی ہونٹوں سے ہوتی ہے۔ان تینوں حروف میں مخرج کے اعتبار سے سب سے زیادہ قوی " کـــاف " ہے چنانچہ ان حروف سے بننے والے کلمات کو " کاف " کے باب میں کرب اور کبر کے مادہ میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

اس طریقہ کار کے موجد خلیل بن احمد الفراہیدی ہیں۔جنہوں نے ''کتاب العین'' میں اسی کو اختیار کیا۔دوسرے لغویین میں سے ازہری نے ''التہذیب'' زبیدی نے ''مختصر العین'' اور ابو علی القالی نے ''البارع'' اور ابن سیدہ نے ''الحاکم'' میں اسی طریقہ کا اتباع کیا ہے۔

ب) **تقلیبات ہجائی:** تقلیبات کی اس دوسری شاخ میں مذکورہ طریقہ کے مطابق ہی الفاظ کو جمع کیا جاتا ہے۔ البتہ ترتیب میں حروف تہجی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ جیسے ر، ک، ب سے بننے والے سابقہ کلمات میں ترتیب کے اعتبار سے پہلا حرف ''ب'' ہے۔ ابن درید نے ''الجمہرۃ'' میں اسی طریقہ کار کو اپنایا ہے۔

ثانی: ابجدی مکتب فکر (بلحاظ حرف اول): اس مکتب فکر کے مطابق معاجم کو حروف تہجی کے لحاظ سے مرتب کیا جاتا ہے اس میں سب سے پہلے ہمزہ سے شروع ہونے والے الفاظ سے ابتدا ہوتی ہے پھر باسے ا. لی اخرہ اور اس میں دوسرے اور تیسرے اور چوتھے حروف کا بھی خیال رکھا جاتا ہے اگر حروف زوائد ہوں تو ان کی تجرید کی جاتی ہے مثلاً استکبر میں ا، س، ت حروف زائدہ ہیں اس لئے یہ لفظ کبر میں ملے گا۔ اس طریقہ کے موجد ابو عمرو الشیبانی ہیں لیکن انہوں نے الفاظ کی ترتیب میں صرف پہلے حرف کا لحاظ کیا تھا بعد ازاں اس نظام کو باقاعدہ شکل دینے والے ابو المعالی محمد بن تمیم البرمکی ہیں۔ ابن فارس کی معجم مقاییس اللغۃ اور مجمل اللغۃ، زمخشری کی اساس البلاغۃ، ابن حجر کی غراس الأساس، ابو البقاء عبداللہ کی المشوف المعلم، الرافعی کی المصباح المنیر، الرازی کی مختار الصحاح، اور جدید لغات میں سے المعجم الکبیر، المعجم الوسیط، المعجم الوجیز (جو کہ مجمع اللغۃ العربیۃ مصر کے علمائے کرام نے لکھی ہیں) اور احمد رضا العاملی کی معجم متن اللغۃ، دکتور ابراہیم السامرائی کی معجم الفرائد، صالح العلی کی المعجم الصافی، عبداللہ العلایلی کی المرجع اور تیونس کے علمائے لغویین کی القاموس الجدید، البستانی کی محیط المحیط، لوئیس معلوف کی المنجد، عبداللہ میخائل البستانی کی البستان وغیرہ میں اس طریقہ کار کو اختیار کیا گیا ہے۔

ثالث: ابجدی مکتب فکر (بلحاظ حرف اخیر): اس طریقہ میں حروف تہجی کی ترتیب کو اپناتے ہوئے لغت کے مواد کو ابواب کے تحت رکھا گیا ہے اور ہر باب کو فصول میں تقسیم کیا گیا ہے لیکن کلمہ کے آخری حرف اصلی کو باب اور پہلے حرف اصلی کو فصل بنایا گیا البتہ فصول میں حروف کی ترتیب کا خیال رکھا گیا ہے۔ ہر فصل کے تحت دئیے گئے الفاظ کی ترتیب میں حرف اول کے بعد آنے والے

حرف اصلی (عین کلمہ) کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ابو بشر الیمان نے التقفیۃ فی اللغۃ، الجوہری نے تاج اللغۃ وصحاح العربیۃ (کتاب الصحاح)، رضی الدین الحسن نے العباب الزاخر، ابن منظور نے لسان العرب، الفیر وزآبادی نے القاموس المحیط، الزبیدی نے ''تاج العروس'' میں اختیار کیا گیا ہے۔ اور جدید لغات میں سے استاذ احمد قبش کی المعجم الفیصل قابل ذکر ہے۔

تقلیباتی مکتبِ فکر کی نمائندہ کتبِ لغات :

❁ تقلیباتی صوتی: ذیل میں اس مکتب فکر کی نمائندہ کتب لغات کا مختصر تعارف پیش کیا جا رہا ہے۔

۱۔ "کتاب العین" از خلیل بن احمد:

کتاب العین کے مؤلف کا نام ابو عبدالرحمٰن الخلیل بن احمد بن عمرو الفراہیدی الأزدی الیحمدی ہے۔ آپ خلیج فارس کے مقام عمان میں ۱۰۰ھ پیدا ہوئے وہاں سے بصرہ منتقل ہوئے جہاں انہوں نے پرورش پائی اور تحصیلِ علم کے بعد بصرہ کی علمی مجالس میں تدریس کی صدارت کو زینت بخشی اسی لئے آپ بصری کہلائے۔ آپ نے ۱۷۵ھ میں بصرہ میں وفات پائی۔ خلیل بن احمد ذہانت اور زہدوتقویٰ میں یکتائے روزگار تھے۔ آپ علم عروض، نحو، موسیقی کے موجد تھے۔ عرب موسیقی میں انہوں نے طرح طرح کے نغمے جمع کیے۔ (۱۹)

آپ بہت سی کتب کے مؤلف تھے جن میں سے کتاب الایقاع، کتاب النقط والشکل، کتاب العروض، کتاب الشواہد، کتاب الجمل، کتاب معانی الحروف، کتاب العین سرفہرست ہیں۔ (۲۰)

مشہور مستشرق براونچ (Brounch) خلیل کا زبردست قدردان تھا خلیل کے نظریات سے متاثر ہو کر اس نے کہا کہ ''العین میں جس نظام کے تحت الفاظ کو ترتیب دیا گیا ہے اس کے پیش نظر اس رائے میں کوئی حیرت کی بات نہیں کہ وہ خلیل کی ہے۔ البتہ ان کی طرف اس کتاب کا منسوب نہ کرنا ضرور حیرت انگیز ہوسکتا ہے''۔ (۲۱)

کتاب العین، خلیل کی یہ معجم غیر معمولی فطری ذہانت وعبقریت کی زندہ مثال ہے۔ اس میں انہوں نے زبان کو حصر واستیعاب کے ساتھ جمع کرنے کی کوشش کی انہوں نے ترتیب کا جو انداز

اختیار کیا اس میں موسیقی سے ان کی دلچسپی اور نغمہ وسر میں مہارت سے ان کو روشنی ملی، عربی لغت نویسی میں اولیت وسبقت کا شرف انہی کو حاصل ہے۔

وجہ تسمیہ: خلیل کتاب کے مقدمہ میں لکھتے ہیں کہ ''جب انہوں نے ابجدی حروف کی ترتیب کے بارے میں سوچا تو ان کو اس میں یہ خامی نظر آئی کہ حرف الف میں ذرا بھی پائیداری نہیں لہٰذا اس ترتیب کے حرف اول سے آغاز کے لئے طبیعت آمادہ نہیں ہوئی پہلا حرف چھوڑ کر دوسرے حرف با سے ابتدا کرنا بھی کچھ عجیب سا لگا بالآخر ان کا ذہنی رجحان یہ ہوا کہ الفاظ کو حروف کے مخارج کی ترتیب کے لحاظ سے جمع کیا جائے۔'' (۲۲) چونکہ کتاب العین سے اس لغت کا آغاز ہوا اس لئے اسی نام سے اس کو موسوم کر دیا گیا۔

اسلوب: کتاب العین کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ خلیل نے اپنی اس کتاب میں درج ذیل امور کو بطور اصول اپنایا ہے۔

۱۔ الفاظِ لغت کو ان کے حروفِ مخارج کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے۔ یہ ترتیب جو حرف عین اور باقی حروف حلقی سے شروع ہوتی ہے اور حروف لسانی پھر حروف شفوی اور اس کے بعد حروف علت (الف ، واو ، ی) آتے ہیں۔ (۲۳)

۲۔ جمع کلمات میں حروف اصلی کا لحاظ کیا گیا۔ حروف زائدہ کی تجرید کی گئی ہے۔

۳۔ ترتیب میں کلمہ کے حروف کی تعداد کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ چنانچہ دوحرفی (ثنائی) کلمات سے آغاز کیا گیا اور ایسے کلمات جن میں تکرار ہے ان کو بھی اسی باب میں شامل کیا گیا ہے۔ ثنائی کلمات کے بعد ثلاثی، رباعی اور خماسی کلمات دیئے گئے ہیں حروف علت والے کلمات علیحدہ سے دیئے گئے ہیں اور ہمزہ کو حروف علت میں شامل کیا گیا ہے۔

۴۔ ہر مادہ سے تقلیب (Conversion) کی ہر ممکن صورت سے الفاظ کا اشتقاق دیا گیا ہے۔ مثلاً مادہ ع ل م کے تحت علم، لمع، عمل، کلمات لائے گئے ہیں اور مادہ د ب ب کے تحت دُبّ اور بُدّ وغیرہ کلمات ذکر کئے ہیں۔

خصوصیات: ۱۔ کتاب العین کوعربی لغت نویسی میں اولیت کا شرف حاصل ہے العین کے بعد جو معاجم اگر چہ ان میں نظامِ ترتیب کا اختلاف پایا جاتا ہے (جو اساسی و جوہری قسم کا نہیں ہے) تاہم ان میں جمع الفاظ ومعلومات کے بارے میں اسی کتاب سے استفادہ کیا گیا ہے۔ گویا ذخیرہ الفاظ کے سلسلہ میں یہ کتاب بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔

۲۔ الخلیل زبان ولغت کے مطالعہ وتحقیق کے خوگر تھے انہوں نے جمع الفاظ لغت کے بارے میں بے شمار مصیبتیں اٹھائیں اور بعد میں آنے والے لغویین کے لئے اس میدان میں راہ ہموار کی۔

۳۔ الفاظ کی تشریح میں غموض وابہام کے ازالہ کا اہتمام کیا اور الفاظ کی توضیح اور تشریح کی تائید میں قرآن کریم، احادیث اور معتبر اشعار عرب سے شواہد کا اہتمام کیا۔ تشریح کی صحت کے ثبوت کے لئے صرف ایک شاہد پیش کرنے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ایک سے زائد اشعار کو لائے ہیں۔

مؤخذات: کتاب العین اپنی تمام تر محاسن اور خوبیوں کے ساتھ ساتھ چند ایک قابل مؤاخذہ امور کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔

۱) الخلیل کا وضع کردہ نظام تقلیبات خاصا پیچیدہ اور مشکل ہے۔ اس نظام کی بڑی خرابی یہ ہے کہ بعض کلمات اپنے اصل مقام پر نہیں ملتے پھر اس میں کبھی حرف مزید اصلی بن جاتا ہے۔ اور کبھی اس کے برعکس اور پھر اس نظام کی وجہ سے بعض اوقات ایسے الفاظ بن جاتے ہیں جو اہلِ عرب کے ہاں مستعمل نہیں ہوتے۔ اس وجہ سے قاری کو سخت مشقت اور پریشانی کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور غالباً دوسرے نظام کے آنے کی یہی وجہ بنی ہے۔

۲) الخلیل کا لغویین پر سخت تنقید کرنا اور ان کو ثقہ اور غیر ثقہ میں تقسیم کرنا بھی ایک قابلِ تنقید پہلو ہے جس سے ان کا اہلِ لغت کے خلاف تعصب واضح ہوتا ہے۔

۳) اس کے علاوہ اور بہت سے قابلِ مؤاخذہ ہیں مثلاً کتاب کا اسناد سے خالی ہونا، خلیل کی

وفات کے بعد ان کے تلامذہ کا اس کتاب کے بارے میں لاعلمی کا اظہار کرنا یا اس کا انکار کرنا، ان کے معاصرین علماء لغت کا اس سے استفادہ نہ کرنا، الاصمعی اور ابوالدقیش جیسے ہمعصر علماء کے ساتھ کراع وزجاج جیسے متاخرین راویوں کا ذکر کرنا نیز اس میں بیان کئے گئے قواعد کوفہ مکتب فکر کے مطابق ہونا حالانکہ الخلیل دبستان بصرہ کے بانی ومؤسس ہیں۔

۴) محققین کے نزدیک العین کے مؤلف کے بارے میں خاصا اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض محققین اس امر سے انکاری ہیں کہ الخلیل اس کے مؤلف ہیں بلکہ وہ اللیث بن مظفر کو اس کا مؤلف قرار دیتے ہیں۔ اس کی کتاب کی اہمیت اور مقبولیت میں اضافہ کے لئے اس کی نسبت الخلیل کی طرف کر دی گئی ہے۔ تاہم ڈاکٹر عبداللہ الدرویش نے اپنی تحقیق سے ثابت کیا ہے کہ الخلیل ہی العین کے مؤلف ہیں۔ (۲۴)

ان تمام مؤخذات کے باوصف ڈاکٹر ابراہیم محمد نجا کی بات اپنی جگہ بڑی پتے کی ہے۔ آپ لکھتے ہیں۔ ''العین عربی زبان میں لکھی گئی پہلی معجم ہے لہٰذا یہ بات معقول نہیں کہ وہ لغت کے تمام تقاضوں کو پورا کرے اور اس میں کوئی بھی نقص نہ ہو چنانچہ اس میں کچھ اور امور بھی قابل مؤاخذ ہیں جن سے نہ اس کی اہمیت کم ہوتی ہے اور نہ اس کی قدر و قیمت گھٹتی ہے''۔ (۲۵)

کتاب العین کے مختصرات: بہت سے علماء نے العین پر تعقب کرتے ہوئے اس کے نقص کی تکمیل کے لئے مختلف کتب لکھی ہیں۔ جن میں خلیل بن احمد اور مطرزمی کی فائت العین، سلاوسی اور جہضمی کی الاستدراک علی العین، کرمائی کی الجامع فی اللغۃ اور خازرنجی کی التکملۃ قابل ذکر ہیں۔ نیز العین پر نقد اور اس کے نقائص کا نمایاں کرانے کے لئے بھی بہت سی کتب لکھی گئی ہیں جن میں سے ابو طالب المفضل بن مسلمہ کی الرد علی الخیل واصلاح مافی کتاب العین من الغلط والمحال ،ابوبکر الزبیدی کی استدراک الغلط الواقع فی العین اور خطیب الاسکافی کی " غلط العین " قابل ذکر ہیں۔ ان اعتراضات اور نقد کے جواب میں جو بعض کتب منظر عام پر آئی جن میں ابن درید کی التوسط، النفطویہ کی الرد علی المفضل اور زبیدی کی الانتصار للخلیل ہیں۔

العین کی جلدیں: العین کی آٹھ جلدیں ہیں جو مؤسسۃ العالمی سے شائع ہو چکی ہے۔

۲۔ "التہذیب" از الازہری :

التھذیب کے مؤلف کا نام ابو منصور محمد بن احمد الازہری الہروی ہے۔ازہری کی نسبت ان کے جدامجد از ہر کیطرف ہے۔آپ ۲۸۲ھ میں ہرات کے مقام پر پیدا ہوئے۔یاقوت الحموی کے بیان کے مطابق آپ نے بغداد میں ابوعبداللہ ابراہیم بن عرفہ سے صرف ونحو کا علم حاصل کیا ان کے علاوہ الزجاج ، ابن درید ، ابوبکر بن السری اور مشہور لغوی ابوالفضل محمد بن ابی جعفر آپ کے اساتذہ میں سے تھے۔ ۳۱۲ھ میں جب آپ مکہ مکرمہ سے کوفہ کی جانب حجاج کے ایک قافلہ کے ساتھ واپس آرہے تھے تو قافلہ پر قرامطہ نے الھبیر کے مقام پر حملہ کر کے کچھ لوگوں کو قتل کر دیا اور بعض کو قید۔ان قیدیوں میں آپ بھی تھے۔بالآخر ۳۷۰ھ میں آپ نے ہرات میں وفات پائی (۲۶)

الازہری محقق ، ماہر لغت ہونے کے علاوہ ایک متقی فقیہ بھی تھے۔آپ کو فقہ شاہی میں ایک نمایاں مقام حاصل تھا مگر آپ نے بحثیت لغوی ہی شہرت پائی۔(۲۷)

الازھری نے التھذیب کی ترتیب میں جس باریک بینی اور حسن انتخاب سے کام لیا گیا ہے وہ اس کی خصوصیت ہے انہوں نے فصحاء عرف کے کلام کو مدون کرنے کا خاص طور پر اہتمام کیا جس کا موقع انہیں قرامطہ کی قید کے دوران میسر ہوا۔

وجہ تسمیہ: تھذیب اللغۃ کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ازہری کے پیش نظر زبان کو غیر صحیح الفاظ سے علیحدہ کرنا تھا۔انہوں نے کتب لغت میں پائی جانے والی تصحیفات وتحریفات اور عام اغلاط کی نشاندہی اور ان کی تصحیح کی اس وجہ سے اس کتاب کا نام تھذیب اللغۃ رکھا گیا ہے۔

اسلوب: الازھری نے کتاب العین کی بعض خامیوں کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا تاہم انہوں نے تہذیب اللغۃ میں الخلیل ہی کے نہج واسلوب کو اپناتے ہوئے ترتیب میں حروف مخارج کا لحاظ کیا۔ ان کے اسلوب کا خلاصہ درج ذیل ہے۔

۱۔ کلمات کو صوتی ابجدی ترتیب کے اعتبار سے مرتب کیا گیا اور الخلیل کے طریقہ پر عمل کرتے ہوئے ''عین'' سے آغاز کیا ہے۔

۲۔ تقلیبات کے نظام کی پیروی کی گئی حروف کے مجموعہ سے بننے والے الفاظ کو جمع کر کے ان کے بعید ترین مخرج والے حرف کے تحت رکھا گیا مثلاً ق، ل، و سے بننے والے الفاظ کو باب القاف میں رکھا ہے۔ اس لئے کہ ان تینوں میں ''ق'' کا مخرج بعید ترین ہے۔

خصوصیات: لغت کے میدان میں الخلیل کی العین اور دوسری لغات کے بعد التھذیب منصۂ شھود پر آئی اسلئے سابقہ لغات کے مقابلہ میں اس میں ایسی خصوصیات کا ہونا ضروری تھا جو اسے دوسری لغات سے ممتاز کر سکیں، اس کی امتیازی خصوصیات یہ ہیں۔

۱۔ مہمل الفاظ کے ذکر کے ساتھ ان کے مہمل ہونے کے اسباب پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جو مستعمل الفاظ ''العین'' اور ''الجمہرۃ'' دغیرہ میں رہ گئے تھے ان کا اضافہ کیا ہے۔

۲۔ ہر قول کو اس کے قائل اور روایت کو اس کے راوی کی طرف منسوب کرنے کا اہتمام نمایاں ہے۔

۳۔ بلاد و امصار اور آبی مقامات کا تذکرہ جس اہمیت کے ساتھ ہے وہ اسی کا خاصا ہے۔ اس باب میں اسے ایک اہم مصدر و مرجع کی حیثیت حاصل ہے۔

۴۔ اس کے مواد میں وسعت ہے جو سابقہ معاجم خاص طور پر العین سے استفادہ کی بنیاد پر ممکن ہو سکا۔

۵۔ اس میں قرآن وحدیث سے شواہد پیش کرنے کا اہتمام دوسری لغات کے مقابلہ میں زیادہ ہے۔ علاوہ ازیں انہوں نے قرآن وحدیث اور لغت میں گہرا ربط نمایاں کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

۶۔ نوادر لغت، مختلف مترادفات کو جمع کرنا اور ان کی ایک ساتھ تشریح کا اہتمام بھی نمایاں ہے۔

مؤاخذات: ۱۔ نظام تقلیبات کی بدولت اس میں کسی مطلوبہ لفظ کا پالینا مشکل ومحنت طلب کام ہے۔

۲۔ کثرتِ تکرار کا ہونا جس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ ایک لفظ کی تشریح میں محض اس بنیاد پر بہت سے اقوال جمع کرتے ہیں کہ ان کے قائلین مختلف ہیں۔

۳۔ ''کتاب العین'' پر سخت تنقید کرنا اور لغویین کو ثقہ اور غیر ثقہ میں تقسیم کرنا ایک قابلِ گرفت پہلو ہے۔

۲۔ "البارع" از ابو علی اسماعیل القالی :

البارع کے مؤلف کا نام ابو علی اسماعیل بن القاسم القالی البغدادی ہے۔ آپ ۲۸۸ھ میں آرمینیا کے شہر منازجرد میں پیدا ہوئے ۳۰۳ھ میں آپ شہر قالی قلا کے کچھ لوگوں کیساتھ بغداد گئے تو وہاں کے باشندوں نے انہیں اپنا ہم وطن سمجھا اسی لئے ان کا لقب القالی پڑ گیا تاہم مشرقی ممالک میں آپ کو ابو علی البغدادی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ابتدائی تعلیم کے بعد آپ نے ۳۳۰ھ میں اندلس کا سفر کیا جہاں ابو العاص الحکم جو علم و فضل کا دلدادہ تھا ان سے عزت و احترام سے پیش آیا اس نے مشرقی ممالک کو یہ لکھا تھا کہ القالی کو مغرب میں جانے کی ترغیب دی جائے۔ بعد ازاں آپ قرطبہ پہنچے جہاں آپ نے حدیث اور خصوصاً عربی زبان و ادب کا درس و تدریس کا سلسلہ شروع کیا آپ کے اساتذہ میں سے عبداللہ بن محمد البغوی، عبداللہ بن سلیمان، ابن درید، الزجاج، محمد بن حسن قابلِ ذکر ہیں۔ آپ نے 356ء میں وفات پائی۔ (۲۸)

اس کتاب کا کوئی بھی نسخہ ابھی تک مکمل حالت میں دستیاب نہیں ہے۔ کہا جاتا ہے کہ القالی اپنی اس معجم اس کی تالیف کے دوران نازاں تھے وہ چاہتے تھے کہ مغرب میں اس کو ایک ایسی لغت کی حیثیت حاصل ہو جائے جسے مشرق کی العین پر برتری حاصل ہو۔ آپ نے ۳۳۹ھ میں البارع کی تالیف کا کام شروع کیا، قرطبہ کے ایک خوش نویس محمد بن الحسین الفہدی نے ۳۵۰ھ سے ان کی اس کام میں مدد کی۔

اسلوب: القالی کا شمار ابن درید کے تلامذہ میں سے ہوتا ہے۔ اس لئے ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ ان کے نہج کی پیروی میں ابجدی ترتیب کا لحاظ کرتے لیکن اس کے برعکس انہوں نے الخلیل کے نظام

تقلیبات کو اختیار کیا تاہم انہوں نے مکمل طور پر ان کی پابندی نہیں کی مثلاً وہ الخلیل کے برعکس کتاب الھمزہ سے ابتدا کرتے ہیں۔ اور اس کے بعد ''ھاء'' اور ''عین'' لاتے ہیں مزید برآں انہوں نے ابنیہ اور ان کی ترتیب میں الخلیل کی پیروی نہ کر کے العین کی خامی کو درست کرنے کی کوشش کی چنانچہ انہوں نے ابواب کی تقسیم اس طرح کی ہے۔ الثنائی المضائف جس کو وہ تحریر میں دو حرفی اور اصل میں تین حرفی کہتے ہیں۔ الثنائی الصحیح، الثلاثی المعتل، الرباعی اور الخماسی وغیرہ تاہم کلمات کے مقلوبات کے بارے میں انہوں نے الخلیل ہی کے وضع کردہ نظام تقلیبات کو اپنایا ہے۔

خصوصیات: ۱۔ اس کتاب میں ضبطِ الفاظ وکلمات کا بہت زیادہ اہتمام کیا گیا ہے۔

۲۔ اہلِ عرب کی مختلف لغات کا تذکرہ بھی ہے خصوصاً اہل کلاب کی لغت کا ذکر کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ابوزید انصاری سے بہت زیدہ نقل کرتے ہیں۔ مختلف لغات میں ترجیح بھی دیتے ہیں۔

۳۔ ذکر کردہ مختلف اقوال کو ان کے قائلین کی طرف منسوب کرتے ہیں۔

۴۔ بیان کردہ معنی کی تائید میں اشعار سے شواہد پیش کرتے ہیں۔

۵۔ اخبار ونوادر بھی کثرت سے موجود ہیں۔

۶۔ بہت سارے ایسے الفاظ جنہیں الخلیل نے مہمل قرار دیا تھا انہوں نے کلام عرب میں ان کا استعمال واضح کیا ہے۔

مؤاخذات: ۱) نظام تقلیبات کی وجہ سے الفاظ کی تلاش میں دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

۲) مختلف الفاظ کی شرح میں پائے جانے والا تکرار بھی قابل مواخذہ ہے۔ اور اِن کے مابین ترجیح دی گئی ہے۔

البارع کی جلدیں: یہ کتاب پانچ ہزار اوراق پر مشتمل ہے۔ لیکن اس کا کوئی نسخہ آج تک مکمل دستیاب نہیں ہو سکا۔ اس کے صرف دو حصے ہیں۔ ایک برٹش میوزم میں اور دوسرا پیرس کی لائبیریری میں ہے اور ان کی فوٹو کاپیاں دار الکتب المصریہ میں 831,826. ارقام کے ساتھ لغت کے تحت

موجود ہیں۔ (۲۹)

٤۔ "المحکم و المحیط الاعظم فی اللغة" از ابن سیدہ الاندلسی

اس کے مؤلف کا نام ابوالحسن علی بن اسماعیل ہے۔آپ ابن سیدہ کی کنیت سے مشہور ہیں۔آپ اندلس میں مرسیہ میں پیدا ہوئے ابن سیدہ نابینا تھےلیکن اللہ تعالے نے ان کو بے پناہ قوت حافظہ اور ذہانت سے نوازا تھا۔انہوں نے اپنے والد اسماعیل ابن سیدہ سے جوایک ممتاز لغت دان تھے، تعلیم حاصل کی ۔ان کے علاوہ ابوالعلاء ساعدالبغدادی، ابوعمراحمد بن محمد، صالح بن الحسن البغدادی وغیرہ آپ کے اساتذہ میں سے تھے۔آپ دانیہ میں تقریباً ساٹھ برس کی عمر میں ۴۵۸ھ کوانتقال کر گئے۔(۳۰)

یہ لغت عربی کی اہم لغات میں شمار ہوتی ہے۔ بلکہ بعض لغات کے لئے اساسی مرجع کی حیثیت رکھتی ہے۔لسان العرب جوعربی کی مشہور ومتداول اور قدیم مستند لغت ہے کے مؤلف ابن منظوراور دوسرے اصحاب لغات جیسے ابن مکتوم وغیرہ نے اس سے بھرپور استفادہ کیا۔

اسلوب: اس کتاب میں الخلیل کے قائم کردہ نظام کی پیروی کے ساتھ ساتھ دوسری لغات ومعاجم میں اس نظام کی بہتری کی جوشکلیں پیدا کی گئیں ان کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے۔ الفاظ کی ترتیب میں حروفِ تہجی کالحاظ کیاہے اس ترتیب میں پہلے حروفِ اصلی کی رعایت کی گئی ہے جوکہ حسبِ ذیل ہے۔

ع، ح، ھ، خ، غ، ق، ک، ش، ض، ص، س، ز، ط، د، ت، ظ، ذ، ث، ر، ل، ن، ف، ب، م، ء، ی، و۔

خصوصیات: ۱۔ اس میں صرف ونحو کے قواعد کے بارے میں بہت زیادہ بحث کی گئی ہے۔

۲۔ قرآن کریم کی مختلف قرأتوں اوران کی توجیہات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

۳۔ مختلف تشریحات کی تائید میں قرآن وحدیث اور ماثور کلام عرب سے استدلال کا اہتمام کیا گیا ہے۔

۴۔ نباتات کی تفصیلات اور تشریحات کا اہتمام ہے۔صاحب کتاب نے اس موضوع سے

متعلق دوسری اہم کتب سے بھی استفادہ کیا ہے۔

۵۔ مواد کی تشریح میں عام طور پر انتہائی باریک بینی سے کام لیا گیا ہے۔

مؤاخذات: ۱۔ بعض الفاظ کی تشریحات یا ضبط اعراب میں دقتِ نظر کی کمی یا اغلاط کا واقع ہونا ہے جیسے تقعوس البیت (بمعنی انہدام بیت) کی جگہ تقوش لکھا جانا۔

۲۔ استدلال کے لئے شواہد بیان کرتے وقت تصحیف کا واقع ہونا مثلاً بخع کے معنی کے تشریح میں قرآن کریم کی آیت ﴿**لعلک باخع نفسک علی آثارھم ...**﴾ میں لعلک سے پہلے فا کا ترک کر دینا۔

۳۔ نیز **العین** اور **الجمهره** وغیرہ سابقہ معاجم کے ان الفاظ کو نقل کرنا جو موضوع تنقید تھے۔

نسخہ کتاب: خدیویہ لائبریری میں اس کا نامکمل نسخہ موجود ہے۔ بقول ڈاکٹر ابراہیم نجا یہ معجم مخطوطہ حالت میں دنیا کے متعدد کتب خانوں میں موجود ہے۔ عرب لیگ نے اس کی طباعت کی طرف توجہ کی اور اس کے دو جز شائع بھی ہو چکے ہیں۔ (۳۱)

❁ **تقلیباتی ہجائی:** ذیل میں اس مکتب فکر کی نمائندہ کتب لغات کا مختصر تعارف پیش کیا جا رہا ہے۔

۱۔ کتاب جمهرة اللغة از ابن درید :

اس کتاب کے مؤلف کا نام ابو بکر محمد بن الحسن بن درید الازدی ہے۔ آپ ابنِ درید کی کنیت سے مشہور ہیں۔ معتصم کے عہد ۲۲۳ھ میں بصرہ میں پیدا ہوئے اور اسی علاقہ کے جید علماء سے تعلیم حاصل کی جن میں ابو حاتم سجستانی، ابو الفضل ریاشی اور الاصمعی وغیرہ سرفہرست ہیں۔ ۲۵۷ھ میں فتنہ فساد کی وجہ سے آپ اپنے چچا کے ساتھ عمان چلے گئے جہاں ۱۲ برس تک مقیم رہنے کے بعد جزیرہ ابن عمر اور پھر وہاں سے فارس چلے گئے اور آل میکال کے مقرب ساتھیوں میں شمار ہونے لگے بعد ازاں ۳۰۸ھ میں بغداد چلے آئے اور خلیفہ المقتدر نے آپ کو اعزاز و اکرام سے نوازا۔ بالآخر فالج کی وجہ سے ۳۲۱ھ میں وفات پا گئے۔ (۳۲)

ابن درید بڑے حافظہ کے مالک تھے ان کو ''اَعلم الشعراء'' اور ''اشعر العلماء'' کے

خطابات سے نوازا گیا ہے۔ الازھری نے ان پر سخت تنقید کی ہے۔ (۳۳) تاہم احمد عبدالغفور نے آپ پر لگائے گئے اتہامات سے بری قرار دیا ہے۔ (۳۴)

ابنِ درید کی بہت سی مؤلفات ہیں ان میں سب سے اہم کتاب ''جمہرۃ اللغہ'' ہے۔

وجہ تسمیہ: اس بارے میں ابن درید بیان کرتے ہیں کہ " وانما اعرناه هذا الاسم لأنا اخترنا له الجهور من كلام العرب وأرجأنا الوحشی المستنكر " (۳۵) (ہم نے اس کا یہ نام اس لئے رکھا ہے کیونکہ ہم نے کلام عرب کے جمہور لوگوں سے اسے چن لیا ہے اور غیر معروف اور نامانوس الفاظ سے کنارا کشی کی ہے)۔

اسلوبِ: ابن درید نے الجمہرۃ میں تقلیبات ہجائی کے نظام کو اختیار کیا ہے یہ وہی طریقہ ہے جسے الخلیل نے اپنی کتاب العین میں اختیار کیا ہے۔ البتہ انہوں نے اس کی ترکیب میں حروف تہجی کو ملحوظ رکھا ہے اس طرح ر،ب،ک سے بننے والے کلمات مثلاً ربک ،رکب،کرب،کبر،بکر وغیرہ کو با سے شروع ہونے والے کلمہ بکر یا برک میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ابن درید نے الجمہرۃ کو 11 ابواب میں تقسیم کیا ہے، جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ ثنائی صحیح مثلاً اَبّ ، اَتّ ،

۲۔ ثنائی ابواب جو رباعی مکرر کے ساتھ ملحق ہیں مثلاً بجبج ، بحبح ، بأ بأ .

۳۔ ثنائی معتل اور اس سے نکلنے والے باب مثلاً توی ،اُثی ،بواٗ ،وقاٗ ۔

۴۔ ثلاثی صحیح ابواب اور اس سے نکلنے والے باب

۵۔ ثلاثی باب جس میں عین اور لام یا عین اور فاء کلم یا فاء اور لام کلمہ میں دو حروف ایک جیسے ہوں۔ مثلاً بلبل ،لبب۔

۶۔ صحیح ثلاثی ابواب جو حروف لین میں سے کسی ایک سے ملحق ہوں مثلاً باب، وبیب، وسوس۔

۷۔ نوادر ہمز

۸۔ ابواب رباعی صحیح مثلاً جعتب ،جبتل ،بحتر۔

۹۔ ابواب رباعی معتل اور اس میں وہ الفاظ بھی ذکر کیے ہیں جو معتل نہیں ہیں
مثلاً دردق یا ثلاثی وضعف الأخر مثل عکب، خدبّ

۱۰۔ خماسی ابواب اور اس سے ملحق

۱۱۔ متفرق ابواب

خصوصیات: ۱۔ الفاظ کی تشریح میں قرآن وحدیث، آثار، اشعار اور خالص اہل عرب کے کلام سے استشہاد کیا گیا ہے۔

۲۔ قرآن کریم کی مختلف قرأت کا تذکرہ ملتا ہے۔ امثال عرب کا تذکرہ وسیع پیمانہ کیا ہے۔

۳۔ مختلف عرب قبائل کی لغات کی تصریح وتوضیع ملتی ہے۔

۴۔ ابن درید لغت یمن کے حق میں خاصے متعصب نظر آتے ہیں۔

۵۔ ابن درید غیر عربی (یعنی معرب اور دخیل کلمات) کی نشاندہی کرتے ہیں۔

۶۔ اعلام، قبائل وجماعات، بلدان، مواقع وایام کا تذکرہ ملتا ہے۔

مؤاخذات: ۱۔ مولد اور مشتبہ کلمات کی اچھی خاصی تعداد نظر آتی ہے۔

۲۔ ابنِ درید بعض غیر معروف ومشہور اشیاء کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ مشہور ہیں اور محتاج تشریح نہیں۔

۳۔ ابن درید اپنے طریقہ کار پر پوری طرح کاربند نظر نہیں آتے ہیں۔ مثلاً انہوں نے کلام عرب میں سے ان چیزوں کو جمع کرنے کا اہتمام کیا ہے جو معروف اور شائع ہیں غیر معروف اور غریب الفاظ کو ثانوی درجہ دیا ہے۔ جبکہ کتاب کی ورق گردانی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے ہاں غریب اور نادر الفاظ کا بھی اچھا خاصا مود موجود ہے۔

۴۔ ابن درید نے الازہری پر الفاظ گھڑنے اور تراشنے کا الزام لگایا ہے۔ نیز ان پر تصحیف کا الزام بھی عائد کیا گیا ہے۔ لیکن درحقیقت بیشتر الزامات درست نہیں ہیں۔

اس عظیم الشان معجم نے عربی زبان وادب پر گہرا اثر مرتب کیا ہے۔ جس کا اندازہ اس بات

سے ہوتا ہے کہ اس سے متعلق بہت سی کتب لکھی گئی ہیں لیکن یہ سب وہ کتب ہیں جن کا ذکر صرف کتب تراجم میں ہی موجود ہے۔ ان میں سے کوئی کتاب بھی دستیاب نہیں ہے۔

ا۔ فائت الجمہرۃ: یہ کتاب ابوعمر زاھد (۳۴۵ھ) کی ہے۔

۲۔ جوھرۃ الجمہرۃ: اس کتاب کے مؤلف صاحب بن عباد (۴۳۶ھ) ہیں۔

۳۔ الموعب: یہ کتاب ابن التیانی (۴۳۶ھ) کی ہے۔

۴۔ نظم الجمہرۃ: اس کے مؤلف یحیٰی بن معط (۴۲۸ھ) ہیں۔

۵۔ نشر شواہد الجمہرۃ: یہ کتاب ابوالعلاء المعری (۴۴۶ھ) کی ہے۔

۶۔ مختصر الجمہرۃ: یہ کتاب شرف الدین انصاری (۶۳۰ھ) کی ہے۔ (۳۶)

ابجدی مکتبِ فکر (بلحاظ حرف اول) کی نمائندہ کتب

اس مکتبِ فکر کی نمائندہ کتب درج ذیل ہیں۔

١۔ اساس البلاغۃ از الزمخشری:

اس کے مؤلف کا نام ابوالقاسم محمود بن عمر بن احمد الزمخشری ہے۔ آپ ستائیس رجب ۴۶۷ھ میں خوارزم میں پیدا ہوئے۔ آپ کے اساتذہ میں سے ابنِ وہاس، ابومنصور نصر المارثی، ابو سعد الشاتی، ابومنصور محمود بن جریر الطبری اور ابوالحسن علی بن المظفر النیشاپوری قابلِ ذکر ہیں۔ آپ نے مختلف علوم وفنون میں مہارت تامہ حاصل کی خصوصاً تفسیر ولغت میں ان کو امام کا رتبہ حاصل ہے۔ آپ نے ذی الحجہ ۵۳۸ھ کو خوارزم کے شہر جرجانیہ میں وفات پائی۔ (۳۷)

اساس البلاغۃ، علامہ زمخشری کی مایہ ناز معجم ہے جو اپنے مواد اور تقسیم وترتیب کے لحاظ سے بے حد ممتاز ہے۔ دوسرے اصحاب معاجم نے جن پہلوؤں پر خصوصی توجہ دی ہے علامہ زمخشری نے ان سے ہٹ کر ایک نئے پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ وہ یہ ہے کہ انہوں نے حقیقی معانی کو مجازی معنی سے ممتاز کیا ہے۔ قرآن کریم کے گہرے مطالعہ کے بعد انہوں نے اپنی تفسیر (الکشاف عن حقائق التنزیل) میں فصاحت وبلاغت کو نمایاں کرنے کا جو اہتمام کیا ہے، اساس البلاغۃ میں بھی یہ رنگ غالب ہے۔

اسلوب: علامہ زمخشری نے اس میں الفاظ کو حروف زائدہ سے علیحدہ کر کے حروف اصلیہ کو نظام تہجی کے لحاظ سے مرتب کیا ہے۔ اس دبستان کے مؤجد ابوعمرو اسحاق بن مرار الشیبانی (۹۶-۲۰۶ ھ) ہیں انہوں نے اپنی معجم ''کتاب الجیم'' میں اس طریقہ کو اپنایا تھا۔ تاہم استاذ احمد عبدالغفور کی رائے کے مطابق مشہور لغوی ابوالمعالی محمد بن تمیم البرمکی اس نظام کے امام ہیں۔ (۳۸)

خصوصیات: ا۔ اس میں کلمات کی تشریح میں اختصار کے ساتھ انتہائی باریک بینی سے کام لیا گیا ہے۔

۲۔ الفاظ کی تشریح کے سلسلہ میں عمدہ اسالیب اور جداگانہ عبارات کا انتخاب کیا گیا ہے۔ اور اس سلسلہ میں دوسروں کی عبارات نقل نہیں کرتے ہیں۔

۳۔ الفاظ کے حقیقی معنی پہلے اور مجازی معنی بعد میں بیان کئے گئے ہیں۔

۴۔ جگہ جگہ مجاز کے لئے مختلف تعبیرات کا استعمال بڑے عمدہ طریقے سے کیا گیا ہے۔ مثلاً جب ''ومن المجاز......'' یا ''ومن المستعار......'' یا ''ومن الکنایۃ......'' کہتے ہیں۔ اس سے آپ کا مقصد مجاز کی قسم بیان کرنا نہیں ہوتا ہے بلکہ صرف یہ بتانا مقصود ہوتا ہے کہ متعلقہ لفظ جس معنی کے لئے وضع ہوا ہے اس کے علاوہ بھی اس کا استعمال ہے۔

مؤاخذات: ا۔ صاحب کتاب تمام غیر حقیقی استعمالات پر مجاز ہی کا اطلاق کرتے ہیں۔ اس کی دوسری اصناف مثلاً استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل اور ان کی اقسام بیان کرنے کا اہتمام نہیں کرتے ہیں۔ اور بسا اوقات استعارہ اور کنایہ کا استعمال مجاز کے ہم معنی کے طور پر کرتے ہیں۔

۲۔ معتل واوی اور معتل یائی میں تفریق نہیں کرتے بلکہ انہیں خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مثلاً (ا، ب، و) سے مشتق ہونے والے بعض کلمات کو (ا، ب، ی) میں ذکر کر دیتے ہیں۔

۲۔ المصباح المنیر از الرافعی :

اس کتاب کے مؤلف کا نام ابوالعباس احمد بن محمد الفیومی ہے۔ آپ نے ابتدائی تعلیم و تربیت فیوم ہی سے حاصل کی، عربی اور فقہ میں مہارتِ تامہ حاصل کی بعد ازاں شاہ مؤید اسماعیل کی

طرف سے جامع الدہشتہ کے خطیب مقرر ہوئے۔ اور اس منصب کی بدولت آپ نے مطالعہ و تالیف کو مستقل طور پر اپنا مشغلہ بنایا۔ آپ بہت سی کتب کے مؤلف ہیں۔ آپ نے ۷۷۰ھ میں وفات پائی۔ (۳۹) احمد بن محمد الفیومی نے اپنی اس کتاب میں تقریباً ۷۰ تالیفات کو مأخذ و مراجع کے طور پر پیش کیا ہے۔

خصوصیات: ۱۔ عام لغوی معنی کے ساتھ فقہی معنی کی وضاحت بھی موجود ہے۔

۲۔ عموماً الفاظ کی تشریح اختصار سے کرنے کے ساتھ اعلام، شواہد اور الفاظ سے متعلق واقعات کو حذف کر دیتے ہیں۔ کبھی کبھار شواہد کے ذکر کے ساتھ ان کا انتساب بھی کرتے ہیں۔

۳۔ بسا اوقات مؤلف اپنے مأخذ کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔

۴۔ ضبطِ الفاظ پر خاصی توجہ دی گئی ہے اور اس کے لئے اسماء میں مشہور ہم وزن کلمات اور افعال میں مثال کیساتھ مصدر کا بھی ذکر کر دیتے ہیں۔

۵۔ علاوہ ازیں نہایت اختصار کے ساتھ صرفی و اشتقاقی پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے ہیں۔

مؤاخذات: ۱۔ اس کتاب کا سب سے زیادہ قابلِ تنقید پہلو اس کا حد سے زیادہ مختصر ہونا ہے۔

۲۔ اس میں قرآن و سنت کی شاندار نثر اور امثال و حکم اور اشعار کا ذکر نہیں جو زبان کے بنیادی سرچشمے ہیں۔ بہر حال اس کے باوصف یہ ایک بیش بہا مفید معجم ہے۔

کتاب کی جلدیں: اس کتاب کے دو جز ہیں جو ایک جلد میں ۱۲۶۷ھ میں بولاق سے شائع ہوئی۔ (۴۰)

۳۔ مختار الصحاح از الرازی:

اس کتاب کے مؤلف کا نام محمد بن ابی بکر بن عبد القادر الرازی ہے۔ آپ نے ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد مختلف بلاد و امصار کا سفر کیا اور عظیم المرتبت اساتذہ کرام سے کسب فیض حاصل کیا۔ (۴۱)

یہ کتاب معمولی اضافہ کے ساتھ الجوہری کی ''الصحاح'' کے اختصار سے عبارت ہے۔ صاحبِ کتاب نے اس میں صرف ان الفاظ و مواد پر اکتفا کیا ہے جو کثیر الاستعمال اور زبانوں پر

جاری وساری ہواور جن کا جاننا ہر عالم، فقیہ ومحدث اور ادیب کے لئے ضروری ہے۔

خصوصیات: ۱۔ شرح الفاظ میں صرف ان کے غموض وابہام کے ازالہ کے لئے اختصار سے کام لیا گیا ہے۔

۲۔ بعض ایسے مصادر (جن کے افعال مذکور تھے) اور افعال (جن کے مصادر مذکور تھے) کا بھی اضافہ کیا ہے۔ جن کو الجوہری نے ترک کر ڈالا تھا۔

۳۔ اسماء وافعال سے متعلق بعض انتہائی قیمتی قواعد وضوابط بیان کئے گئے۔

۴۔ ضبطِ حرکات اسماء کا اہتمام کیا ہے۔ کہیں حرکات کی وضاحت کی گئی ہے اور کہیں ہم وزن کلمہ کے ذکر سے یہ کام لیا گیا ہے تاکہ تصحیف وتحریف سے بچا جاسکے۔

مؤاخذات: ۱۔ بہت زیادہ اختصار ہونے کی بناء پر تشریح میں تشنگی پائی جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے قاری کو دوسری معاجم کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔

۲۔ الرازی نے کچھ ایسے الفاظ بھی داخل کر دیئے ہیں جو تصحیف کے سلسلہ میں نقد کا موضوع بن چکے ہیں۔ اور بعض کو غلط قرار دیا جا چکا ہے۔ ایسے الفاظ کو نقد کے ساتھ ذکر کرنے کی ضرورت تھی۔

۳۔ شواہد کے حذف کرنے کی وجہ سے جو زبان کا دارومدار ہیں اس کتاب کی حیثیت میں کمی واقع ہوئی ہے تاہم مؤلف کے پیشِ نظر مبتدئین کی ضرورت تھی اس لئے وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہیں۔

کتاب کی جلدیں: کتاب ہذا ایک جلد میں ہے جو ۱۹۷۹ء کو دار الکتاب العربی بیروت سے شائع ہوئی ہے۔

ابجدی مکتبِ فکر (بلحاظ حرفِ اخیر) کی نمائندہ کتب

اس مکتبہ فکر کی درج ذیل کتب قابلِ ذکر ہیں۔

۱۔ تاج اللغة و صحاح العربية از الجوهری :

اس کتاب کے مؤلف کا نام ابونصر اسماعیل بن حماد الجوہری الفارابی ہے۔ فاراب کے شہر اترار (اطرار) میں ۳۳۲ھ میں پیدا ہوئے جو سیر دریا کے مشرق میں تھا۔ آپ نے ابتدائی تعلیم اپنے ماموں ابو اسحاق بن ابراہیم الفارابی سے حاصل کی بعد ازاں آپ نے بغداد، عراق، شام، خراسان اور حجاز تک سفر کیا۔ آپ کے اساتذہ میں سے ابوسعید الحسن بن عبداللہ، ابوعلی الحسن بن احمد قابلِ ذکر ہیں۔ آپ نے چوتھی صدی ہجری کے اواخر ۳۹۳ یا بقول آخر ۳۹۰ھ، ۴۰۰ھ میں وفات پائی۔ (۴۲) الجوہری، ذہانت و ذکاوت اور زبان و ادب میں امامت کے درجے پر فائز تھے۔ آپ بہت سی کتب کے مؤلف ہیں۔ (۴۳)

الصحاح صوتی مکتب فکر کے مذکورہ دونوں طریقوں کے مطابق جو لغات و معاجم معرض وجود میں آئی، ان میں مطلوبہ الفاظ و مواد کا پالینا ایک مشکل اور پیچیدہ کام تھا۔ اس لئے بعض علماء لغت نے متبادل طریقہ نکالنے کے لئے غور و فکر کیا۔ بالآخر الجوہری نے حروف تہجی (بلحاظ حرف اخیر) کا معروف اور آسان طریقہ ڈھونڈ نکالا اور وہ اس میں کامیاب رہے۔ بعد ازاں بہت سے علمائے لغت نے آپ کے مروّجہ طریقہ کو اپنایا، یوں الجوہری اس نئے طریقہ کار کے مؤجد قرار پائے

آخری حروف پر مبنی ترتیب کا جو طریقہ الجوہری نے ایجاد کیا ہے۔ اس بارے میں جرجی زیدان کا قول ہے "چونکہ اس زمانے میں نثر میں بھی سجع کا اہتمام ہوتا تھا اس لئے ان کا مقصد شعراء کے لئے قوافی اور نثر نگاروں کیلئے سجع کے سلسلہ میں سہولت پیدا کرنا تھا۔" (۴۴)

تاہم احمد عبدالغفور اس رائے سے اختلاف کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ "...... علمی اعتبار سے اس رائے میں کوئی وزن نہیں ان کی معجم تمام لوگوں کے لئے تھی اور سب ہی کی آسانی اور سہولت ان کے پیشِ نظر تھی۔ (۴۵)

اسلوب: الفبائی نظام کے مطابق کلمات کو مرتب کیا گیا ہے۔ ماسوائے واو کے جسے انہوں نے نون اور ھاء کے درمیان رکھا ہے۔ اور ہر حرف کے لئے خاص باب مقرر کیا ہے۔ اور ہر باب کو

اٹھائیس فصول میں تقسیم کیا ہے۔ ماسوائے باب الراء اور باب الزاء کے۔ یہ کتاب چالیس ہزار ذخیرہ الفاظ پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے منظر عام پر آنے کے بعد مختلف علمائے کرام نے اس پر تعلیقات و حواشی لکھے ہیں۔ بعض نے ان کے اسلوب کو اپنا کر دوسری کتب لغات سے اضافے کئے کچھ اہلِ علم نے تکمیل واستدراک کی غرض سے خامہ فرسائی کی۔ بعض نے فروگذاشتوں کی نشاندہی کر کے تنقید کی۔ بعض نے ان کے دفاع میں مختلف کتب لکھی اور دیگر اہلِ علم نے ان کی مختصرات تیار کیں۔ (۴۶)

خصوصیات: ا۔ اس کتاب میں زیادہ تر ایسے الفاظ جمع کرنے کا اہتمام کیا گیا ہے جو روایۃً اور درایۃً صحیح ہوں اس بارے میں الجوہری نے کتبِ لغات کے مطالعہ کے علاوہ فصحائے حجاز اور خصوصاً ربیعہ و مضر کے فصحاء سے گفتگو کے ذریعہ استفادہ کیا تھا اگر کہیں غیر صحیح الفاظ لائے بھی ہیں تو ان کی وضاحت کر دی ہے۔

۲۔ کلمہ کے مرادی معنی کی وضاحت کے لئے شواہد پیش کرتے ہیں۔ بعض اوقات ان کے قائلین کی طرف ان کی نسبت کرتے ہیں۔

۳۔ اسماء وافعال کے ضبط وغیرہ کا بہت زیادہ اہتمام کرتے ہیں تاکہ اس میں تصحیف وتحریف واقع نہ ہو۔

۴۔ اعلام اور خاص طور پر قبائل کے ناموں کو ذکر کرتے ہیں۔

۵۔ بہت ساری لغوی مباحث ہیں۔ نیز معرّب اور مولّد لفظ بھی ذکر کرتے ہیں جن کی تشریح میں بعض اوقات فارسی کا استعمال کرتے ہیں۔

مؤاخذات: ا۔ الجوہری کے ضبط کلمات کا اہتمام کرنے کے باوصف کتاب میں تصحیف و تحریف پائی جاتی ہے۔

۲۔ بعض حدیث کے راوی یا قائل کے قول کی نسبت میں غلطی کی ہے اور انکی نسبت کسی دوسرے کی طرف کر دی ہے۔

۳۔ بعض نحوی یا صرفی اغلاط کی نشاندہی ہوتی ہے۔

۴۔ بعض اوقات معتل الیائی اور معتل الواوی میں خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مثلاً لفظ شیب کو ثوب کے مقام پر لکھ دینا۔

ان خامیوں کے باوجود الجوہری کا علمی مقام مسلم ہے۔

کتاب کی جلدیں: احمد عبدالغفور عطار کی تحقیق سے ۱۳۷۱ھ میں چھ اجزاء میں قاہرہ سے شائع ہوئی ہے۔ مکتبہ شیخ الاسلام مدینہ منورہ میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے۔ جو ۱۳۹ اوراق پر مشتمل ہے (۴۷)

۲۔ لسان العرب از ابن منظور :

اس لغت کے مؤلف کا نام ابوالفضل جمال الدین محمد بن مکرم الأفریقی الأنصاری ہے۔ آپ ۶۳۰ھ میں قاہرہ میں پیدا ہوئے۔ ابنِ منظور کی کنیت سے مشہور ہیں۔ ان کے اساتذہ میں سے ابن المقیر، مرتضیٰ بن حاتم، یوسف بن المخیلی سرِ فہرست ہیں۔ آپ جلیل القدر ادیب اور ماہر لغت عربی تھے۔ انہوں نے ادب کی بہت سے مطول کتب کی انتہائی خوش اسلوبی کے ساتھ تلخیص کی ہے۔ آپ نے ۷۱۱ھ میں وفات پائی۔ (۴۸)

لسان العرب عربی زبان کی انتہائی ضخیم اور اہم معجم ہے۔ ستر ہزار سے زائد لغوی مواد پر مشتمل ہے۔ ابنِ منظور نے الازہری کی **تهذيب اللغة**، ابن سیدہ کی **المحكم**، الجوہری کی **الصحاح**، ابن بری کی **الأمالي على الصحاح**، ابن الاثیر کی **النهاية في غريب الحديث** جیسی قدیم لغات کے متفرق اور غیر منظم ذخیرہ معلومات کو بڑے سلیقے، قرینے اور شرح و بسط سے لسان العرب میں جمع کر دیا ہے۔ عبدالسلام محمد ہارون رقمطراز ہیں۔ ''لسان العرب کو جامع ترین اور دقیق ترین اصل عربی مراجم میں سے شمار کیا جاتا ہے''۔ اگرچہ حجم و مقدار کے لحاظ سے **تاج العروس** کو اس پر فوقیت حاصل ہے۔ جس میں اصل الفاظ لغت کے ساتھ کسی قدر تراجم، بلاد اور اصطلاحات مولدہ کا اضافہ بھی شامل ہے۔ (۴۹)

خصوصیات: ۱۔ ابنِ منظور نے قدیم معاجم کے ذخیرہ علم کو حسن ترتیب اور مفصل تشریحات کے ساتھ اس طرح پیش کیا کہ ہر معجم کی خوبی اور عمدگی لسان العرب میں سمودی گئی ہے۔

۲۔ الفاظ کی تشریح وتوضیح کے فن میں ابنِ منظور نے آیات کریمہ، احادیث، آثار صحابہ، خطبات ،محاورات اور امثال واشعار سے استشہاد کیا ہے۔

۳۔ لسان العرب قدیم اشعار کا ایک اہم اور نادر مجموعہ بھی ہے۔ کم وبیش سترہ سو عرب شعراء کے نام اور چالیس ہزار اشعار اس میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ قدیم شعراء کے ایسے اشعار بھی مذکور ہیں جو ان کے دواوین یا دوسرے مصادر میں نہیں ملتے نیز اس میں اکثر وبیشتر اشعار کی شعراء کی طرف صحیح نسبت ہے۔

۴۔ الفاظ کی تشریحات ومعانی کی مناسبت سے صرف ونحو اور فقہ اور ادب کے علاوہ بہت سی نادر اور مفید معلومات کا خزینہ ہے۔ ابنِ منظور نے معرب الفاظ کے فارسی، سریانی، ترکی، رومی وغیرہ مأخذ کا بھی ذکر کیا ہے۔ آیاتِ قرآنی کی توجیہ نیز نوادر واخبار کا بکثرت ذکر موجود ہے۔

مؤاخذات: ا۔ ابن منظور نے اپنی کتاب میں سہولت کی غرض سے حسن ترتیب کو اپنا نصب العین بنایا تھا لیکن مواد کی وسعت اور کثرت استشہادات کی وجہ سے قاری مطلوبہ الفاظ اور ان کے معانی تک رسائی نہ کر سکتا ہے۔

۲۔ علاوہ ازیں لسان العرب میں تسامحات از قسم روایت وانتساب اشعار یا اغلاطِ طباعت بھی موجود ہیں۔ تاہم کتاب کی وسعت وضخامت کے پیش نظر یہ مؤاخذات قابلِ التفات نہیں ٹھہرتے ہیں۔

کتاب کی جلدیں: لسان العرب دس ضخیم جلدوں میں اول مرتبہ ۱۲۹۹ھ کو شائع ہوئی۔ بعد ازاں ۱۹۶۸ء میں پندرہ جلدوں میں شائع ہوئی جس میں پہلی اغلاط کی درستگی کر دی گئی تھی۔

۳۔ القاموس المحیط از فیروز آبادی:

اس معجم کے مؤلف مجد الدین ابو طاہر محمد بن یعقوب الفیروز آبادی ہے۔ آپ ۷۲۹ھ میں شیراز کے قریب کارزین میں پیدا ہوئے۔ تحصیلِ علم کے لئے مختلف بلاد وامصار کا سفر کیا ان کے اساتذہ میں سے سراج الدین یعقوب، القوام عبداللہ بن محمود، الشرف عبداللہ، محمد بن یوسف شامل

ہیں۔آپ کا انتقال ۸۱۷ھ میں ہوا۔آپ اپنے علم وفضل کی بنا پر علماء کی صف میں نمایاں مقام رکھتے تھے۔علومِ لغت میں تبحر کے علاوہ علومِ اسلامی پر بھی آپ کو بڑی دسترس حاصل تھی۔(۵۰)

الفیروزآبادی نے القاموس المحیط میں ابن سیدہ کی المحکم اور الصغانی کی العباب کا خلاصہ بھی جمع کیا ہے اور جو ضروری مواد الصحاح میں چھوٹ گیا تھا اس کا اضافہ کر کے اس کے نقص کا تدارک بھی کیا ہے۔اس کتاب میں جن امور کا لحاظ کیا گیا ہے وہ درج ذیل ہیں۔

۱۔ فعل معتل واوی کو معتل یائی سے الگ بیان کیا ہے۔مثلاً أتــو (سیدھا چلنے کے معنی میں) اور أتي (آنے کے معنی میں) کو دو الگ الگ مادوں میں دیکھا جائے گا۔

۲۔ معتل العین اسم فاعل کی جمع جو فَعَلَة کے وزن پر ہو جیسے جَوَلة اور خَوَلة اختصار کی غرض سے اس کا ذکر نہیں کیا گیا کیونکہ یہ ایک معروف سی چیز ہے۔

۳۔ اسم مذکر لکھنے کے بعد اس کے مؤنث کی وضاحت کے لئے عام طور پر " وهی بهاء " کہنے پر اکتفا کرتے ہیں۔لیکن کبھی کبھار مؤنث کا صیغہ کا ذکر بھی کر دیتے ہیں جیسے ثعلب کی مؤنث ثعلبة۔

۴۔ مصدر کا ذکر جب مطلق ہو یا فعل کا ذکر ہو لیکن اس کا مضارع مذکور نہ ہو یہ فعل باب نصرہ سے ہوگا اور اگر اس کے مضارع کا ذکر ہو اور عین کلمہ کی حرکت کی وضاحت نہ ہو تو یہ فعل باب ضرب سے ہوگا۔

۵۔ اسماء میں ضبطِ اعراب کے لئے حرکات سے ان کی تجدید اس صورت میں کی گئی ہے۔جب کہ وہ مفتوح الفاء اور ساکن العین ہو۔محرکۃ اس وقت کہا گیا ہے جب اس کا عین کلمہ مفتوح ہوا۔اور اس کا مفتوح العین ہونا مشہور ہو۔

۶۔ عمومی طور پر ضبطِ حرکات میں دو طریقے اختیار کئے گئے ہیں۔یا تو اس کا ہم وزن کلمہ لکھ دیا جاتا ہے جس سے بلا احتمال خطا تحدیدِ حرکات ہو جاتی ہے۔اور اسی پر زیادہ تر عمل ہے اس کے علاوہ حرکات کی وضاحت کے ذریعے بھی یہ کام لیا گیا ہے۔

۷۔ بعض امور کی طرف اشارہ کے لئے کچھ رموز کا استعمال کیا گیا ہے۔مثلاً (م) معروف کے

لے (ع) موضع کے لئے (ج) جمع کے لئے (ۃ) قریۃ کے لئے (د) بلد کیلئے (جج) جمع الجمع کے لئے (خ) بخاری کے لئے (۵۱)

القاموس المحیط کے منظرِ عام کے آنے کے بعد اس کی تعلیق، تنقید، تشریح، تلخیص اور ترجمہ و ترتیب نو کے بارے میں چون علماء کرام نے کتب لکھی ہیں۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ یہ نام القاموس جس کے معنی سمندر کا گہرا حصہ ہیں معجم کا ہم معنی و مترادف بن گیا ہے۔ (۵۲)

خصوصیات: ۱۔ مواد کی ترتیب میں دقتِ نظر سے کام لیا گیا ہے۔ ہر مادہ کی تسلسل کے ساتھ تشریح کی گئی ہے۔

۲۔ ضرورت اختصار کے مدِ نظر بہت سے مضامین خارج از بحث کو حذف کیا گیا لیکن شمولیت سے بھی صرفِ نظر نہیں کیا گیا ہے۔

۳۔ اعلام (صحابہؓ، محدثینؒ، علمائے کرامؒ) کے ذکر کے ساتھ ساتھ حسبِ موقع ان کے شایانِ شان کچھ نہ کچھ لکھنے کا اہتمام کیا گیا ہے۔

۴۔ طبی پہلوؤں کو بھی خاص اہمیت دی ہے۔ نباتات کے ضمن میں وہ ان کے خاص منافع بھی بیان کرتے ہیں۔

۵۔ مختلف علوم اور بالخصوص علم عروض کی اصطلاحات کو ذکر کیا ہے۔

مؤاخذات: ۱۔ الفاظ کا ان قبائل بالخصوص قبیلہ حمیر کی طرف منسوب نہ کرنا جن سے وہ منقول ہیں۔

۲۔ الفاظ کی تعریف مجہول سے کرنا مثلاً رجم کی تشریح قتل سے کی ہے۔

۳۔ بہت سی ایسی اشیاء کو لغت میں شامل کر دیا ہے جن کا لغت سے براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔ مثلاً اعلام، نباتات اور طبی فوائد کا بیان وغیرہ۔

۴۔ شدید اختصار کی وجہ سے عبارات میں ابہام کا پایا جانا اور نتیجہ کے طور پر فہم مراد میں التباس ہونا۔ دیکھئے مادہ السوٗر۔

۵۔ مطلق اشیاء کو غیر ضروری طور پر مقید کرنا۔ مثلاً "أزاء الغنم أشبعها" جس سے یہ ظاہر

ہوتا ہے کہ یہ فعل غنم کے ساتھ خاص ہے حالانکہ یہ غیر غنم کے لئے بھی مستعمل ہے۔

٦۔ بہت ساری صرفی اغلاط کا پایا جانا۔احمد فارش الشدیاق نے اپنی کتاب ''الجاسوس علی القاموس'' اور ''سر اللیال'' میں ایسی بہت سے اغلاط کی نشاندہی کی ہے نیز علامہ محمد سعد اللہ نے اپنی کتاب ''القول المانوس'' میں اس پر نقد کیا ہے۔

٧۔ الفیر وزآبادی کا الجوہری پر شدید تنقید و تنقیص کرنا۔ بہت سے مقامات پر جہاں وہ جوہری کے وہم کا ذکر کرتے ہیں خود وہم کا شکار ہو جاتے ہیں۔

کتاب کی جلدیں: یہ کتاب چار ضخیم جلدوں میں دار احیاء التراث العربی سے شائع ہو چکی ہے۔

٤۔ تاج العروس من جواهر القاموس از الزبیدی:

اس کتاب کے مؤلف محب الدین ابو الفیض السید محمد مرتضیٰ الحسینی الزبیدی ہیں۔آپ ۱۱۴۵ھ میں یمن کے شہر زبید میں پیدا ہوئے بعض کے نزدیک آپ شمالی مغربی ہندوستان کے ضلع قنوج کے موضع بلگرام میں پیدا ہوئے۔ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد مصر کا رخ کیا اور وہاں کے جید علماء سے کسب فیض حاصل کیا۔آپ قاہرہ میں ۱۲۰۵ھ میں بعارضہ طاعون وفات پائی۔ (۵۳)

تاج العروس ضخیم ترین عربی معجم ہے، جو ایک لاکھ بیس ہزار مادوں پر مشتمل ہے۔ یہ کوئی مستقل بالذات معجم نہیں ہے بلکہ ''القاموس المحیط'' کی شرح ہے۔اس لئے اسے تشریحی معجم کہا جا سکتا ہے جس میں القاموس المحیط کو متن کی حیثیت حاصل ہے۔الزبیدی نے اس میں بیش بہا قیمتی تشریحی اضافے کئے ہیں۔ یہ کتاب چودہ سال کی محنت شاقہ کے بعد مکمل ہوئی۔

خصوصیات: ١۔علامہ فیروزآبادی نے القاموس المحیط میں جن شواہد کو ترک کر دیا تھا الزبیدی نے دوسری لغات و معاجم سے تلاش کر کے ان کو تاج العروس میں شامل کیا ہے

٢۔اسی طرح فیروزآبادی نے جن لغویین سے نقل روایت کی ان کے ناموں کو بھی ان کے ماخذ کے حوالہ کے ساتھ بیان کیا۔ جو مادے یا بعض ضروری مشتقات متن میں رہ گئے تھے۔"

ومما يستدرك عليه" یا "والمستدرك" کے تحت ان کا بھی ذکر کر دیا ہے۔

۴۔ بعض اعلام واماکن جن کو فیروز آبادی نے ترک کر دیا تھا ان پر علامہ زبیدی نے تنبیہ کرتے ہوئے ان کا ذکر کیا ہے۔ اس میں مجازی معنی کے ذکر کا بہت زیادہ اہتمام کیا گیا ہے۔ جن سے نہ صرف القاموس المحیط کی ایک کمی کا ازالہ ہوا ہے بلکہ دوسرے معاجم کے مقابلہ میں بھی اس کا یہ امتیازی پہلو ہے۔

۵۔ اس میں لہجات عامیہ بالخصوص مصری لہجہ عامیہ کے الفاظ کی بھی صراحت کی گئی ہے۔

۶۔ تاج العروس کا مقدمہ انتہائی قیمتی معلومات پر مبنی ہے۔ اس میں دس مقاصد کے تحت جو مباحث تحریر ہیں۔ وہ نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔

مؤاخذات: ۱۔ القاموس المحیط میں جو تصحیف وتحریف ہے اس سے متعلق کوئی تصحیح وتنبیہ نہیں کی گئی ہے۔

۲۔ شارح نے اعلام کا جتنی بڑی تعداد میں ذکر کیا ہے وہ معجم کے مفہوم کے ساتھ میل نہیں کھاتا۔

۳۔ متن کی پیروی میں انہوں نے بھی مزید طبی نباتات کو شامل کیا ہے جو غیر ضروری اضافہ ہے۔

۴۔ بہت سے اضافات کے نتیجہ میں لغت میں موجود مواد میں کہیں کہیں ترتیب وتنسیق میں یکسانیت باقی نہیں رہتی۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

حواشی

۱۔ الخصائص: ابن جنی، ص ۱/ ۲۷ دارلکتب المصریه القاهرة

۲۔ القاموس المحیط ، محمد بن یعقوب الفیروز آبادی ،ص: ۲۷/۴، دارا احیاء التراث اسد بی

۳۔ المصباح المنیر، احمد بن محمد الفیومی ، دارلکتب المصریه القاهرة ۱۳۹۹ھ

۴۔ البرهان ، امام الحرمین ، ص : ۲۲ دار صادر بیروت لبنان

۵۔ لسان العرب، ابن منظور ، ص: ۲۱۲/۸ دار صادر بیروت لبنان

۶۔ سوره الفرقان ، ۷۲/۳۵

۷۔ مقدمة القاموس الوحید ، عمید الزمان قاسمی ، ص: ۱۰ اداره اسلامیات لاهور

۸۔ محاضرات فی اللهجات العربیة، ڈاکٹر عبدالحمید محمد ، ص: ۱۱ دارالرایة الریاض ۱۴۱۲ھ

۹۔ اس سے مراد تحریری زبان ہے جس میں انسان اپنے خیالات وافکار اور آراء کو احاطہ تحریر میں لا کر محفوظ کرتا ہے اور بقدر

ضرورت ان کی طرف رجوع کرتا ہے۔

تفصیل کے لئے دیکھئے مبادی درس منطق بحوالہ مقدمہ القاموس ، ص : ۸

۱۰. محاضرات فی الھجات العربیة ، ڈاکٹر عبدالحمید محمد ص: ۱۷ ، دارالرایة الریاض
۱۱. تاریخ الأدب العربی ، عمر فروخ ، ص: ۲۲/۱ دارالکتب العلمیه بیروت لبنان
۱۲. محاضرات فی الھجات العربیة ، ڈاکٹر عبدالحمید محمد ص: ۱۹ ، دارالرایة الریاض
۱۳. صناعة الاعراب ص: ۴۰ دار صادر بیروت لبنان
۱۴. لسان العرب . ابن منظور ، ماده عجم ص: ۱۹۷/۲ دار صادر بیروت لبنان
۱۵. المعاجم اللغویة العربیه ، امیل یعقوب ص: ۱۵ دارالعلم للملایین بیروت
۱۶. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۳۸، ۴۲ دارالعلم للملایین بیروت
۱۷. الجامع الصحیح ، محمد بن اسماعیل البخاری ص: ۴۷۵ دارالسلام للنشر والتوزیع الریاض
۱۸. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۳۸ دارالعلم للملایین بیروت
۱۹. ھدیة العارفین ، اسماعیل باشا ، ص: ۴۵/۲ دارالعلم الحدیثه بیروت
۲۰. المعاجم اللغویة، د. ابراھیم نجا ، ص : ۱۷ مجله المجمع العلمی مصر
۲۱. مقدمه القاموس الوحید ، امیر الزمان قاسمی ص: ۳۱ اداره اسلامیات لاھور
۲۲. المعاجم اللغویة، د. ابراھیم نجا ، ص : ۱۷ مجله المجمع العلمی مصر
۲۳۔ ان حروف کی ترتیب یوں ہے۔ ع ، ح ، ہ ، خ ، غ ، ق ، ک ، ج ، ش ، ض ، ص ، س ، ز ، ط ، ت ، د ، ظ ، ذ ، ث ، ل ، ن ، ف ، ب ، م ، و ، ی ، ا
۲۴۔ ڈاکٹر عبداللہ الدرویش نے العین پر تحقیقی رسالہ لکھ کر لندن یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی ہے۔
۲۵. المعاجم اللغویة، د. ابراھیم نجا ، ص : ۲۰ مجله المجمع العلمی مصر
۲۶. مرأة الجنان، الیافعی، ص: ۳۱۲/۱۱ دار الفکر العربی القاھره
۲۷. شذرات الذھب ، ابن العماد ، ص: ۲۱۲/۳ دار الفکر العربی القاھره
۲۸. المعاجم العربیه ، عبدالله الدرویش ، ص: ۲۷ مکتبه الانجو المصریة
۲۹. اردو دائره معارف اسلامیه ، ص: ۲ /۳۲۶
۳۰. انباة الرواة، القفطی، ص: ۱۹۵/۲ دار المصر للطباعة
۳۱. المعاجم اللغویة، د. ابراھیم نجا ، ص : ۱۸ مجله المجمع العلمی مصر
۳۲. معجم الادباء ، یعقوب الحموی ، ص: ۲۹۶/۵ دار الفکر العربی القاھره
۳۳. تھذیب اللغة ، الأزھری ، ص: ۲۰ دارالکتب العلمیة بیروت لبنان
۳۴. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۳۸، ۴۲ دارالعلم للملایین بیروت
۳۵. مقدمه جمھرة اللغة ، ابن درید ص: ۱۹ ، مطبعه البابی الحلبی
۳۶. طبقات النحاة واللغویین ، ص: ۲۶ ، مؤسسه الرساله بیروت
۳۷. کشف الظنون ، حاجی خلیفه ، ص: ۱۰۱۰/۲ ، دارالکتب العلوم الحدیثة بیروت
۳۸. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۳۸، ۳۹ دارالعلم للملایین بیروت
۳۹. معجم المؤلفین ، عمر رضا کحاله ص: ۳۱۱/۲ دارالکتب العلمیة بیروت
۴۰. المعاجم اللغویة وطرق ترتیبھا ، احمد بن عبدالله الباھلی ، ص: ۳۸ دارالفکر العربی بیروت
۴۱. معجم المؤلفین ، عمر رضا کحاله ص: ۱۱/۳ دارالکتب العلمیة بیروت
۴۲. معجم الادباء ، یاقوت الحموی ، ص: ۱۵۱/۶ ، دار الفکر العربی القاھره

۴۳. یتیمة الدهر ، ص: ۴/ ۳۷۳ ، دار الفکر العربی القاهره
۴۴. تاریخ الآداب ، جرجی زیدان ، ص: ۲۴ ، دار الفکر العربی القاهره
۴۵. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۱۲۲ دارالعلم للملایین بیروت
۴۶. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۱۵۷ دارالعلم للملایین بیروت
۴۷. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۱۵۷ دارالعلم للملایین بیروت
۴۸. معجم المؤلفین ، عمر رضا کحاله ص: ۲۱۳/۲ دارالکتب العلمیة بیروت
۴۹. تحقیقات و تنبیهات فی معجم لسان العرب ، عبدالسلام محمد هارون ، ص : ۲۲ ، دارلجیل بیروت
۵۰. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ص: ۱۲۶ دارالعلم للملایین بیروت
۵۱. القاموس المحیط ، ممیزات القاموس و فوائد فی معرفة اصطلاحاته ، ص: ۴۵ مطبعة مصطفی البابی الحلبی
۵۲. معجم المعاجم ، استاذ احمد الشرقاوی ، ص: ۲۳۴ ، دارالغرب الاسلامی ، بیروت
۵۳. المعاجم اللغویة، د. ابراهیم نجا ، ص : ۱۴۷ مجله المجمع العلمی مصر

مصادر و مراجع

۱. الخصائص: ابن جنی، دارلکتب المصریه القاهرة
۲. القاموس المحیط، محمد بن یعقوب الفیروز آبادی، دارا احیاء التراث اسد بی
۳. المصباح المنیر، احمد بن محمد الفیومی ، دارلکتب المصریه القاهرة ۱۳۹۹ھ
۴. البرهان، امام الحرمین، دار صادر بیروت لبنان
۵. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بیروت لبنان
۶. مقدمة القاموس الوحید، عمید الزمان قاسمی، اداره اسلامیات لاهور
۷. محاضرات فی اللهجات العربیة، ڈاکٹر عبدالحمید محمد ، دارالرایة الریاض ۱۴۱۲ھ
۸. تاریخ الأدب العربی ، عمر فروخ ، دارالکتب العلمیه بیروت لبنان
۹. صناعة الاعراب ، دار صادر بیروت لبنان
۱۰. المعاجم اللغویة العربیه ، امیل یعقوب ، دارالعلم للملایین بیروت
۱۱. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ، دارالعلم للملایین بیروت
۱۲. الجامع الصحیح محمد بن اسماعیل البخاری ، دارالسلام للنشر والتوزیع الریاض
۱۳. هدیة العارفین ، اسماعیل باشا ، دارالعلم الحدیثه بیروت
۱۴. المعاجم اللغویة، د. ابراهیم نجا ، مجله المجمع العلمی مصر
۱۵. مرأة الجنان ، الیافعی ، دار الفکر العربی القاهره
۱۶. شذرات الذهب ، ابن العماد ، دار الفکر العربی القاهره
۱۷. المعاجم العربیه ، عبدالله درویش ، مکتبه الانجو المصریة
۱۸. اردو دائره معارف اسلامیه ، دانش گاه پنجاب یونیورسٹی لاهور
۱۹. انباة الرواة ، القفطی ، دار المصر للطباعة
۲۰. معجم الادباء ، یعقوت الحموی ، دار الفکر العربی القاهره
۲۱. تهذیب اللغة ، الأزهری، دارالکتب العلمیة بیروت لبنان
۲۲. مقدمه جمهرة اللغة، ابن درید، مؤسسه الرساله بیروت
۲۳. طبقات النحاة واللغویین ، مؤسسه الرساله بیروت

۲۴. کشف الظنون ، حاجی خلیفه ، دارالعلوم الحدیثة بیروت

۲۵. مقدمة الصحاح ، احمد عبدالغفور عطار ، دارالعلم للملایین بیروت

۲۶. معجم المؤلفین ، عمر رضا کحاله ، دارالکتب العلمیة بیروت

۲۷. المعاجم اللغویة وطرق ترتیبها ، احمد بن عبدالله الباهلی ، دارالفکر العربی بیروت

۲۸. معجم الادباء ، یاقوت الحموی ، دارالکتب العلمیة بیروت

۲۹. یتیمة الدهر ، دار ا لفکر العربی القاهره

۳۰. تاریخ الآداب، جرجی زیدان، دار ا لفکر العربی القاهره

۳۱. تحقیقات و تنبیهات فی معجم لسان العرب ، عبدالسلام محمد هارون ، دارلجیل بیروت

۳۲. القاموس المحیط ، ممیزات القاموس و فوائد فی معرفة اصطلاحاته ، مطبعة مصطفی البابی الحلبی

۳۳. معجم المعاجم ، استاذ احمد الشرقاوی ، دارالغرب الاسلامی ، بیروت

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

شفیق انجم

مثنوی گلزارِ فقر- تدوین متن اور لسانی جائزہ

Masnavi "Gulzar-e-Faqr" was written by Maulvi Ghulam Muhayyuddin Mirpuri in 1139 A.H. The topic of Masnavi is Tasawwof. There are 449 couplets in it. Masnavi is of very much importance in the history of urdu language and literature. Text of the Masnavi is edited and linguistically analysed in this article.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

مثنوی گلزارِ فقر مولوی غلام محی الدین میر پوری کی تصنیف ہے۔ ظاہری طور پر ایسی کوئی شہادت نہیں جس سے ہمیں مصنف کے حالات اور مثنوی کے سن تصنیف سے آ گاہی حاصل ہو سکے۔ البتہ داخلی شہادتوں سے جو معلومات بہم پہنچی ہیں وہ درج ذیل ہیں:

i)۔ مثنوی کا نام ''گلزارِ فقر'' ایک شعر میں مصنف نے خود بیان کیا ہے۔شعر یوں ہے:

یہ نسخہ جب بہیا تمام گلزارِ فقر ہے اس کا نام

ii)۔ مصنف کا نام غلام محی الدین ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے:

سن سادھو اک من کی بات جس سیں پائے ذات صفات

کہے فقر غلام محی الدین دیندار کوں چاہیے دین

iii)۔ وہ میر پور (آزاد کشمیر) کے رہنے والے تھے جو اس عہد میں پنجاب کا حصہ تھا۔

فرماتے ہیں:

ایک شہر میں رہن ہمارا　　تولد مسکن اور پیارا

میر پور نام ہے بیچ پنجاب　　حق راکھے دائم اس کی آب

iv)۔　مولوی غلام محی الدین کے مرشد کا نام بھی داخلی شہادتوں سے معلوم ہوتا ہے۔ اشعار میں باپ کے الفاظ درج ہیں۔ ہوسکتا ہے وہ اپنے حقیقی والد کا ذکر کر رہے ہوں لیکن مرشد کی طرف اشارہ زیادہ واضح ہے۔ فرماتے ہیں:

قطب عالم تھا میرا باپ　　جس نے دیا اپنا آپ

حق کی راہ میں سب کچھ دیا　　سب کج دے کر حق کوں لیا

شیخ اجل اور عارف کامل　　قطب دین مکمل اکمل

شیخ محمد یوسف نام　　ہر کامل سے بہے تمام

v)۔　مولوی صاحب گکھڑ راجپوت خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور ان کا گھرانہ نیکی و پرہیز گاری میں شہرت رکھتا تھا۔ فرماتے ہیں:

خاندان بڑا ہے گکھڑ　　اصل نجیب اور نیکو گوہر

vi)۔　''گلرازِ فقر'' ۱۱۳۹ھ میں لکھی گئی۔ یہ بات بھی مثنوی کے آخر میں درج ایک شعر سے معلوم ہوتی ہے۔ شعر یوں ہے:

ایک تیس برس ایک یاراں سو　　ہجرت سیں ہوئے تھے نو

مثنوی کا موضوع تصوف ہے۔ واقعہ یوں ہے کہ ایک مرید اپنے پیر کے پاس طلبِ رشد و ہدایت کے لیے جاتا ہے۔ عرض کرتا ہے کہ میں نے بہت علم پڑھا لیکن ابھی تک کچھ سمجھ بوجھ نہیں آئی۔ مہربانی فرما کر نظر عنایت سے کیجیے۔ پیر صاحب اس کو تلاش حق کی مختلف منزلوں سے آگاہ کرتے ہیں اور عرفانِ ذات و عرفانِ حقیقت کی راہ دکھاتے ہیں۔ اس سلسلے میں پیر اور مرید کے درمیان جو باتیں ہوتی ہیں وہی اس مثنوی کا متن

ہے۔ مثنوی کے آخر میں ایک شعر اشارہ کرتا ہے کہ مرید خود مولوی غلام محی الدین کی اپنی ذات ہے اور پیر صاحب کا نام انہوں نے بتا دیا۔ مثنوی میں حمد بھی ہے، نعت بھی اور غوث الاعظم کی منقبت بھی۔ لیکن سب کچھ ایک دوسرے میں مدغم ہے۔ علیحدہ سے عنوانات نہیں باندھے گئے۔ اشعار کی کل تعداد ۴۴۹ ہے۔

مثنوی سے متعلق ان معلومات کو مدنظر رکھیں تو اس کی اہمیت خود بول پڑتی ہے۔ اس کی تصنیف کا عہد وہی ہے جب دہلی میں ولؔی کی آمد کے بعد ریختہ گوئی کا سلسلہ شروع ہوا اور اردو فارسی کی آمیزش سے ایک نئی بزمِ شعر آراستہ ہوئی۔ تواریخ سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ اردو شعر و ادب کا ورثہ ولؔی کے ذریعے دکن سے دہلی منتقل ہوا۔ جہاں اسے شاہی سرپرستی بھی ملی اور سازگار حالات بھی۔ نتیجتاً ایک نئے دبستان کی بنیاد پڑی اور پھر یہیں سے یہ روایت ہندوستان کے دیگر حصوں تک پہنچی۔ مثنوی 'گلزارِ فقر' اور اس طرح کی دیگر مثنویوں (جن کا ذکر حافظ محمود شیرانی نے اپنے مقالات میں کیا) کی بدولت ایک بالکل مختلف صورت حال ہمارے سامنے آتی ہے اور زبان و ادب کے بارے میں بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی ہوتا ہے جس پر حافظ شیرانی صاحب مدلل بحث فرما چکے۔ میں بس اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ پنجاب میں اردو کی یہ قدیم تخلیقات اس بات کی شاہد ہیں کہ بالکل اس عہد میں جب کہ پہلے دکن اور بعدہٗ دہلی میں سرکاری سرپرستی کی بدولت اردو کو فروغ ملا' پنجاب میں عدم سرپرستی کے باوجود اردو زبان و ادب نے ترقی کی اور یہاں کے اہل قلم اس زبان کو ذریعہ اظہار بناتے رہے۔ کسی صلے اور انعام کی توقع کے بغیر کسی زبان سے وابستہ ہونا اور اس کی ترقی کے لیے کوشاں رہنا' گہری تہذیبی و قلبی وابستگی کے بغیر ممکن نہیں۔ اگرچہ ابھی بہت کچھ پردہ اخفا میں ہے لیکن جو موجود ہے وہ اس یقین کی تقویت کے لیے کافی ہے کہ اردو زمانہ قدیم ہی سے پنجاب میں موجود تھی اور نہ صرف ادبی سطح پر اسے ذریعہ اظہار بنایا جاتا تھا بلکہ عوامی سطح پر اسے مقبولیت بھی حاصل تھی۔ قدیم علمی و ادبی

تخلیقات کے ساتھ ساتھ اس کی ایک واضح دلیل وہ سینکڑوں پنجابی الفاظ بھی ہیں جو صدیوں کے میل ملاپ سے اردو کا حصہ بنے اور جن سے سرزمین دکن میں بھی استفادہ کیا جاتا رہا اور بعد میں دلی میں بھی۔ اگرچہ دلی میں ان الفاظ کو منہا کر کے فارسی سے خانہ پری کی گئی لیکن اس کے باوجود ان میں سے بہت سے الفاظ آج بھی اردو کا حصہ ہیں۔

''گلزارِ فقر'' سے اٹھارویں صدی کے نصف اول میں پنجاب میں اردو کی ساخت کا پتہ چلتا ہے۔ اس اردو پر فارسی کی بجائے پنجابی کے گہرے اثرات واضح نظر آتے ہیں اور زبان اپنی مقامی ساخت کے مطابق استعمال میں آ کر جہاں مثنوی میں انفرادیت کا رنگ بھرتی ہے وہاں اس بات کی بھی مکمل تردید کرتی ہے کہ پنجاب میں اردو شمال سے درآمد کردہ ہے۔ مثنوی کی بحر اگرچہ فارسی ہے اور عربی، فارسی اور سنسکرت کے الفاظ بھی ملتے ہیں لیکن غالب ذخیرہ الفاظ پنجابی اور پہاڑی (پوٹھوہاری) زبان کا ہے۔ جس کی تفصیل کچھ یوں ہے:

پہلا (بھلا)' اکھ (آنکھ)' بڈا (بڑا)' اوچا (اونچا)' کج (کچھ)' دیہ (دے)' اگے (آگے)' ہوے (ہوئے)' ہویا (ہوا)' لیکھا (قسمت، مقدر)' تھاں (جگہ)' دِسنا (نظر آنا)' ھک (اک)' بہناں (بیٹھنا)' پچھان (پہچان)' بھتے (بہت)' کیتے (کیے)' تیجا (تیسرا)' سبھنوں (سب)' لاہے (اتار دے)' پھڑ (پکڑ)' آنویں (آئیں)' چنگا (زیادہ ۔ بہتر)' مندا (برا ۔ کم)' اچھے (آئے)' زمیاں (زیناں) اٹھائی (اٹھائیس)' باراں (بارہ)' چونا (دودھ دوہنا)' دھرنا (رکھنا)' کدی (کبھی)' چوداں (چودہ)' جرنا (صبر کرنا ۔ رک جانا)' بھار (وزن)' بھائی (بھائی)' پنجاہ (پچاس) ایتا (اتنا)' لیاوے (لائے)' ستائی (ستائیس)' یاراں (گیارہ)' آساں (امید)' کہر (گھر)' گچھے (ملے ۔ پائے)' پچھن (پہنچنا)' دارو (دوا)' اندھلا (اندھا)' ادھی (آدھی)' چک (اٹھا)' بُدہ (ہوش)' اینہاں (اس طرح)' کھڑ (کھل)' سِدھا (سیدھا)'

پوَ ہے (ہوئے)' تَیں (تو۔تم)' دوجا (دوسرا)' چڑھیا (چڑھا)' ناہیں (نہیں)' انگل (انگلی) ترِیسی (تراسی) ایناں (اتنا) بہیا، بہے (ہونا، ہوچکنا، کر چکنا)۔

یہ فہرست ناتمام ہے اور محض ایک جھلک دکھانے کو فراہم کی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ساری مثنوی اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے لیکن اس سے یہ غلط فہمی ہرگز نہ ہونی چاہیے کہ اس اثر سے اردو کی اردویت کو نقصان پہنچا ہوگا۔ میرے خیال میں یہ اردو کی خالص ترین شکل ہے جس میں پنجابی کے غالب اثر کے ساتھ عربی' فارسی' ہندی' اور دیگر مقامی بولیوں کا خوب صورت امتزاج نظر آتا ہے اور ان سب کا حسب ضرورت حصہ اور رنگ مل کر اردو کے منفرد رنگوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ آیئے ذرا عربی فارسی الفاظ پر بھی ایک نظر:

ہست۔ یاس۔ من کان اللہ لہٗ۔ کان اللہ لہٗ بے شک۔ خام۔ مشفق۔ قانع۔ شکور۔ اشجار۔ احجار۔ شش جہت۔ اِرم۔ خورشید۔ طیور۔ درج ۔آذر۔ باد۔ شاد۔ طعام۔ جوارح۔ معرفۃ النفس۔ دائم۔ جاوید۔ طلب العلم۔ سترالعورات۔ حفظ الفرج۔ حفظ العین۔ مدام۔ لاتسخر بالناس۔ سوء الظن۔ اولیٰ۔ استجب۔ سقیم۔ ثلاثی۔ طالع۔ سو پارہ۔ محیط۔ جاء الحق۔ تغیر۔ تحویل۔ واحد۔ فہم۔ مفاصل۔ سبحانی ما اعظم شانی۔ جمع الجمع۔ قاب توسین اور اسی طرح کے بیسیوں الفاظ۔ انہی کے بیچوں بیچ سنسکرت اور ہندی بھی اپنا رنگ دکھاتی ہے مثلاً:

چھایا۔ راتا ماتا۔ آکاش۔ پرکاش۔ سیوا۔ گیان۔ سمرن۔ سوگند۔ دھیان۔ تیاگے۔ کرتار۔ آسن۔ ساگر۔ جَل وغیرہ۔

اس خاکے سے ہم بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں کہ اٹھارویں صدی کے اوائل میں پنجاب میں اردو کی صورتِ حال کیا تھی ۔اس کے علاوہ درج ذیل باتیں بھی اہم ہیں:۔

''گلزارِ فقر'' کے ذریعے اس دور کا جو املا ہم تک پہنچا ہے اس میں:

حرکات مخفی کی بجائے ملفوظی ہیں یعنی اس، ان وغیرہ کو اوس، اون لکھا گیا ہے۔ اسی

طرح سن کو 'سون' دن کو 'دون' استاد کو اوستاد، برے کو بورے وغیرہ

- 'ں' کی جگہ ہمیشہ 'ن' کا استعمال ہے۔ مثلا نان، سین، میانان، مین، تمکون وغیرہ
- 'ک' اور 'گ' کافرق واضح نہیں کیا گیا اور ہر جگہ 'ک' ہی لکھا ہے۔ مثلاً:
  لاکے (لاگے)' کیا (گیا)' رنک (رنگ)' انک (انگ)' کر (گر)' جاک (جاگ)'
  کہر (گھر)' سوکند (سوگند) وغیرہ۔
- 'ر' اور 'ڑ' کا فرق نہیں کیا اور ہر جگہ 'ر' ہی ملتی ہے۔ مثلاً
  پہر (پھڑ)' پرہ (پڑھ)' چھودے (چھوڑے)' چھور (چھوڑ)' جھکرا (جھگڑا)
- یائے معروف اور یائے مجہول میں فرق نہیں۔ دونوں 'ی' 'یٖ' کی صورت میں ہیں۔
  مثلاً کہی (کہے)' بہایے (بھائی)' بی (بے)' ری (رے)' خلاصیِ (خلاصی)'
  تجہی (تجھے)' راکہی (راکھے)' کیی (کے)۔ کبھی یائے مجہول کے نیچے دو نقطے آ جاتے ہیں اور کبھی نہیں اور کبھی یائے معروف کے نیچے بھی نقطے ڈال دیئے گئے ہیں۔
- ہائے ہوز اور ہائے دو چشم کے استعمال کا کوئی قاعدہ نہیں۔
  مجہی (مجھے)' کھان (کہاں)' جھوتہ (جھوٹ)' راکہا (راکھا)' تجھکون (تجھ کوں)'
  طھارت (طہارت)' ھوا (ہوا)' پھلا (پہلا)' کھی (کہے)' پہر (پھر)۔
- 'ٹ' 'ڈ' اور 'ڑ' کی (ط) کا استعمال بہت کم ہے۔ اکثر نہیں اور بعض جگہ دو نقطے ہیں۔
  مثلاً بدا (بڑا)' پرہ (پڑھ)' اولتایا (الٹایا)' اوتہ (اٹھ)' جہر (جھڑ)' جھوت (جھوٹ)
  بیتھ (بیٹھ)' جھوتہی (جھوٹی)' اتھنا (اٹھنا)
- ہائے دو چشمی آخر میں آئے تو حذف کر دی گئی ہے مثلاً سات (ساتھ)' ہات (ہاتھ)
  یا 'ہ' میں بدل جاتی ہے مثلاً باندہ (باندھ) پرہ (پڑھ)
- 'سب' کو 'سبہ' یا 'سبھہ' لکھا گیا ہے۔
- کچھ کو کچ، کچ، کچہہ اور کچہ لکھا گیا ہے۔

- 'سے' اور 'کو' کی بجائے 'سوں' اور 'کوں' کا استعمال ہے۔
- 'سے' کے لیے 'سیں' بھی استعمال کیا گیا ہے۔
- 'طرح' کے لیے 'جیوں' استعمال کیا گیا ہے۔
- 'میں' کے لیے بعض اوقات 'موں' بھی لکھا ہے۔
- نے کو 'نیں' لکھا ہے۔
- 'آ' کا استعمال بہت کم ہے۔ مثلاً اخر (آخر) 'اگے (آگے)' ایی (آئے)' اسا (آسا)' اپ (آپ)
- تُو کو 'توں' لکھا ہے' تم کا استعمال بھی ہے لیکن کم۔
- 'نہ' کو 'نا' 'نان' اور 'نہہ' لکھا ہے۔
- 'نہیں' کو نیں، نئیں اور نہیں تینوں طرح لکھا ہے۔
- 'تمہی' کو تمی، تمین اور تمھی لکھا ہے۔
- نون غنہ کا استعمال زیادہ ہے مثلاً جاناں (جانا)' خاناں (خانا) میاناں (میانہ) بیگاناں (بیگانہ) وغیرہ۔
- 'گاؤں' کو 'کانو' لکھا ہے۔
- 'نام' کو ناؤ' نانو اور نام تینوں طرح لکھا ہے۔
- اکثر الفاظ کو جوڑ کر لکھا ہے۔ مثلاً دیکر (دے کر)' جینیسی (جینے سے)' نکرے (نہ کرے)' کونسا (کون سا)' وحدتکا (وحدت کا)' دلایک (دل ایک)' یونکرایا (یوں کر آیا) وغیرہ

'گلزارِ فقر' کے لسانی جائزے کے بعد اس کے اسلوب کی اس اہم خصوصیت کا ذکر بھی لازم ہے جو اسے نہ صرف اپنے عہد میں بلکہ آج پونے تین سو سال گزر جانے کے باوجود بھی زندہ رکھے ہوئے ہے اور وہ ہے اس کی سادگی وسلاست۔ مصنف نے اپنی

فارسی و عربی دانی کا سکہ جمانے کی بجائے عام فہم مروج زبان میں تصوف کے رموز کی عقدہ کشائی کی ہے۔ چونکہ ایک صوفی کا تعلق براہ راست عوام سے ہوتا ہے۔اس لیے مثنوی میں وہی زبان ملتی ہے جو اس وقت کی عوامی زبان تھی۔ ساری مثنوی سوائے چند ایک مقامات کے سہلِ ممتنع کی تصویر بن کر سامنے آتی ہے جس کے پیچھے وہ تصور کارفرما ہے جو مسلمان صوفیا کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

سن سادھو اک من کی بات　　جس سیں پائے ذات صفات
کہے فقیر غلام محی الدین　　دیندار کوں چاہیے دین
دیندار کوں دین پیارا　　واری دیں پر عالم سارا
دیندار کا اوچا پایا　　چوداں طبق میں اوس کی چھایا

یہی چلن ساری مثنوی میں جاری و ساری ہے اور مصنف کی زبان پر گرفت اور اس کے ماہرانہ استعمال پر دسترس کی غمازی کرتا ہے۔

''گلزارِ فقر'' کی یہ گوناں گوں لسانی و اسلوبیاتی خصوصیات ہی ہیں جو قدیم اردو مثنویوں میں اسے ایک منفرد مقام پر فائز کرتی ہیں۔یہ پنجاب میں اردو کا ایک ایسا اہم ورق ہے جس کے ذریعے کئی پوشیدہ گوشوں کو بے نقاب کرنے میں مدد ملتی ہے۔

''گلزارِ فقر'' کی تدوین کے لیے اس کے دو قلمی نسخے میرے پیش نظر رہے جو استادِ محترم ڈاکٹر گوہر نوشاہی کی نوازشِ خاص سے مجھ تک پہنچے۔ ان نسخوں میں سے حافظ محمود شیرانی صاحب کے زیر مطالعہ رہنے والے نسخے کو میں نے 'نسخہ الف' اور پنجاب یونیورسٹی کے مملوکہ نسخے کو ''نسخہ ب' کا نام دیا ہے ۔دونوں کے تقابل سے جو اختلاف سامنے آئے ہیں انہیں حاشیے میں درج کر دیا گیا ہے۔

سن ۱؎ سادھو اک من کی بات — جس سیں پائے ذات صفات

کہے ۲؎ فقیر غلام محی الدین — دیندار کوں چاہیے دین

دیندار کوں دین پیارا — واری دیں پر عالم سارا

دیندار کا اوچا پایا — چوداں طبق میں اوس کی چھایا

توں کیا ۳؎ جانے دیں کیا ہوئے۴؎ — نس دن خواب غفلت میں سوئے۵؎

جس دیں تس سب۶؎ کچھ پایا — دھرتی انبر اور سب مایا

جو کچھ ہے سو دین ہے دین — کیا دنیا جھوٹ ہے چرکین

دنیا لے کر دین نہ دے ۷؎ — موتیں دے کر کھیہ نہ لے۸؎

دیکھ عالم کیا بہتا۹؎ جاتا — توں دنیاں سیں راتا ماتا

کہاں پیغمبر کہاں وہ پیر — کہاں وہ خان اور کہاں امیر۱۰؎

یہ عالم تم سوں بیگانا۱۱؎ — جس سیں آخر تم کوں جانا

ایتھاں بیہہ کیا کرن تردد — اخلاص محبت اور تودد۱۲؎

عقبیٰ سیں ہے کام تمہارا — جہاں ابد لکھ۱۳؎ رہے پیارا

دنیا چھوڑ عقبیٰ سیں لاگ — نیند چھوڑ کر نس دن جاگ۱۴؎

۱؎ ا:سون، ب:سنو ۲؎ ا:کھی، ب:کہی ۳؎ ب:کی ۴؎ ب:ہوئے ۵؎ ب:سوئے ۶؎ ا:سبہ، ب:سبہ ۷؎ ب:دیہ ۸؎ ب:لیہہ ۹؎ ب:چلتا ۱۰؎ ب:کہاں وہ خان کہاں وہ میر ۱۱؎ ب:سیں بیگانا ۱۲؎ ب:اخلاص محباں راکھ تودد ۱۳؎ ب:تک ۱۴؎ ب:نیند چھوڑ نس دن توں جاگ۔

سن سادھو سیں سادھیاں[1] کیا اپ کوں بڑا مجاہدا دیا
پہلاں پڑھ پڑھ[2] عالم بھے سب علوم حاصل ہو رہے
صرف نحو اور منطق حکمت تفسیر[3] سلوک معنی ہیئت
رمل نجوم اور طب تکثیر[4] جفر عروض حساب اکسیر
جاں[5] سب کچ پڑھ فارغ ہوئے میں پڑھی تو بھکر کوئے[6]
تو ہے بھکر تو ہے کویا[7] پر جل میں رہنا[8] پیاسا مویا
ہاتھ باندھ استاد کے آگے پائے چوم عارض[9] کوں لاگے
یا پیر صاحب کی[10] خاصے جیوں کر پانی بیچ پتاشے
سب عالم پھل تم سوں پایا اوس دن کا سب جگ پر سایا[11]
تمیں دھرتی تم آکاش[12] تم سیں چاند سورج پرکاش
تمیں پھول اور تم ہی باس تم ہی جیو اور تم ہی باس
تمہارے چہر[13] سیں سب کچ ہوا جو سات جنم اندھیر موا[14]
آنکھوں[15] سرمہ کرم کا پایا اندھلیوں کو سب علم سمجھایا[16]
جیسی مہر پیر فرمائی سو نا کرے[17] باپ اور مائی

---

[1] ب: سدہانا [2] ا: پھلا پرہ پر، ب: پہلا پہر پہر [3] ب: فقہ [4] ب: تفسیر [5] ب: جب [6] ب: پیر پیا کے پکڑ کھلوے [7] ب: توں ہیں برکھا تو ہیں کویا [8] ب: رہیا [9] ا: پاء چونم ارتہ عارض [10] ب: کی پکڑو

[11] ب: اس دن سبہ کا جک پر سایا [12] ب: تم ہیں دھرتی تم ہیں اکاس [13] ب: مہر [14] ب: جو سات پشت کا اندہر مویا [15] ب: اکہیں [16] ب: اندہون کوں علم سمجہایا [17] ب: کرنا

یا پیر سب پڑیہا ۱؎ دیکھا   پڑھ۲؎ حیرت الٹایا لیکھا

جس ذات کا اللہ نانو۳؎   تسکا مجھے بتاؤ تھانو

ایک کم سو تین ہزار   اپنے نام دھرے کرتار

ایتے ہوویں۴؎ جس کے نانو   کیونکر چھپیا اس کا تھانو۵؎

ظاہر دستا عالم کانچا   کیونکر چھپیا صاحب سانچا

ہر اک۶؎ اسم مسمّٰی باج   کیونکر توڑے اپنا راج

یہ فکر میں کیونکر سہاں   جو صاحب سانچا میرا کہاں ۷؎

یہ فکر میں سہا نہ جا۸؎   جو میرا ہے کہاں خدا۹؎

اس کے جینے سے کیا حاصل   جو اپنے خاوند سیں ہے غافل۱۰؎

اس جینے سے مرنا خوب   جو نا پائے یہ مطلوب

اوس جینے سے مرنا چاہ   جو نا دیکھا۱۱؎ اپنا شاہ

یہ لشکر یہ دھوم اور دھام   یہ ملک یہ حکم اور کام

ایتا لشکر سانچے پیر   کیونکر رہے بن۱۲؎ شاہ امیر

مجھے بتایو۱۳؎ خاوند میرا   پکڑا ہے میں دامن تیرا

۱؎ ب: سبہہ علم پیرایا ۲؎ ا: پڑ، ب: پہیر ۳؎ ا: نام ۴؎ ب: ہوون ۵؎ ا: نانو ۶؎ ا: حک ۷؎ نسخہ ب میں یہ شعر موجود نہیں ۸؎ ب: یہ فکر کی مجکوں سمجھ نجائے ۹؎ ب: خدائے ۱۰؎ نسخہ ب میں یہ شعر اگلے شعر کے بعد ہے

۱۱؎ ب: پاوے ۱۲؎ ب: باجہ امیر ۱۳؎ ب: بتاؤ

اب کھانا پینا سونا پہنا[1]   کیونکر ہووے اٹھنا بہنا

دھرک یہ بہناں دھرک یہ کھانا[2]   اپنا خاوند ناں نہ پچھاناں[3]

پیر کہا سن میرے بابو   ہر ہر کام[4] کوں چاہیے قابو

جو چاہے خاوند[5] کوں پاوے   خلقت سیتی انکھ نہ لاوے

جب سب چھوڑ خاوند کا ہوا[6]   من میں حق بن رہا نہ دُوا[7]

حق اوس کا ہوا[8] تحقیق   سن[9] حدیث اور کر تصدیق

من کان اللہ و لک[10]   کان اللہ لہٗ بیشک

جس کا مولیٰ تسکا کل   جس کا باغ تسکے پھل

عمل کرے دن رات ہمیشا   من میں راکھے یہ اندیشا

علم عمل بن کام نہ آوے   عمل علم بن کیا پھل پاوے

سانچے پیر عمل ہیں بہتے[11]   بندے عاجز سبھنوں سیتے[12]

نمازاں روزے نفل ہزار   وظیفے دعوت لاکھ شمار[13]

کیتی سیوا کیتے گیان[14]   کیتی سمرن کیتے دھیان

لاکھ برس کیں[15] سے لے آیے[16]   تو ایک ایک کوں توڑ پچایے[17]

---

[1] ب: سوتا رہنا [2] ب: دہرک یہ کہادا دہرک یہ پیتا [3] ب: جو آپنا خاوند ناہ پچھیتیا [4] ب: ہر ہر بات

[5] ب: صاحب [6] ب: ہویا [7] ب: اب میں حق بن رہا نہ دویا [8] ب: پہیا [9] ا: سون، ب: سنو [10] ا: لک

[11] ب: سہتی [12] ب: سہنا سہی [13] ا: ہزار [14] ب: کیتی سیوا پوجا گیان [15] : کہیں

[16] ب: لاکھ برس کے سیلی آوین [17] ب: توں ایک ایک کوں جا پہچاویں، ا: تو ایک تو ایک کون تو پچایں۔

خاص خاص تنسوں فرمائیو[1]   مغز راہ کا مجھے بتائیو

پیر بنا پڑھنا کت کام   بن استاد عمل[2] سب خام

پیر کہا سن بھائی[3] میرے   باتوں والے گیتی[4] چیرے

سانچ کرے تو سانچا پاوے   ہنس ہووے تو[5] موتی کھاوے

اب سر خدا کا تجھے بتاؤں   بات کھات[6] سب خوب سناؤں

کھانا تھوڑا پینا تھوڑا   کھونبی[7] ہووے کپڑا کورا

نیند تیاگے اکھ نہ لاوے   تب صاحب کی جھاتی پاوے

کوڑی دمڑی لاکھ ہزار   سب خاوند پر کرے نثار

اول من سوں توبہ کرے   تو اس بکھ[8] میں گھاٹی چڑھے

جب دل سوں چھوڑے برے سب کام[9]   اوسے ساعت پائے آرام[10]

اسم اعظم جو چاہیں لوک   الا اللہ یہ ایسا ٹھوک[11]

اسم اعظم تو بھائی[12] جان   تو ہووے سیف الرحمان

توبہ توبہ ہر دم کریے   سانچے دل سیں اب دس جریے[13]

جو صاحب ہم سوں نزدیک   نا کر اوس کا جھوٹ[14] شریک

---

[1] ب: خاص خاص سوں تم فرماؤ [2] ب: علم [3] ب: بابو [4] ب: بیٹھے [5] ب: سو [6] ب: چینڈا راہ

[7]: کذا [8] ب: پکھر [9] ب: جب دل سیں چھوری سبی کام [10] ب: پاوے وہ آرام

[11] متن مطابق ب۔ ا: دھوتے پھریں نال بھوگ [12] ب: ایہی [13] ب: چت دھریے [14] ا: جھوتہ، ب: جھوتہ

وجد حال مقام بیان سب موقوف توبہ پر جان
جو تائب سو رب کا خاصا بن توبہ سب عمل بتاشا[1]
پیر کہا سن میرے بھائی جے چاہے تو سر خدائی
چار طہارت لازم جان ایک ایک کوں کروں بیان
جس یہ چار طہارت حاصل وہ بے شک درگاہ کا واصل
تن جامہ اور جا کر پاک سب سیں بھلے جو پاک ہو خاک
خاک سیں ہونا خاک سوں رہنا[2] خاک سوں اٹھنا خاک سوں بہنا[3]
اول خاک اور آخر خاک توں کیوں پھرتا ہے چالاک
توں خاکی اور خاک کا روپ تیرا سجدہ خاک پر خوب
حدث نجاست سوں کر پاکی پاکی ڈھونڈ[4] اے بندے خاکی
پاکی ہے رب پاک کا رنگ[5] پاک پلید کا کیسا سنگ
دوجا چھوڑے[6] سب وسواس من سوں راکھے حق کی آس
یہ کر توبہ جو کچھ ہووے[7] یہ سب خطرے دل سوں دھووے
جو گناہ باطن اور ظاہر[8] سب سوں ہووے نرمل طاہر

---

[1] ب: پیاسا [2] ب: سین بہنا [3] ب: رہنا [4] ا: ڈھونڈہ، ب: ڈھونڈ [5] ب: پاک ہی رب توں پاک کا رنگ
[6] ا: چھوڑے، ب: چھوری [7] متن مطابق نسخہ ب۔ ا: یہ کرے توبہ کوں چ ہووے [8] ا: جو گناہ اور باطن ظاہر

خلق برے تیں[1] جا کر دور — تا چمکے تیرے دل موں نور
باقی جانو سب حیوان — اصل خلق کی چار پچھان
یوں کر پیر نے کیے بیان — جس خلق بھلے سو انسان
حکمت عفت اور شجاعت — ان سیں چوتھی[2] جان عدالت
یہ چار خلق رب جس کوں دیوے — وہ دین دنیا کی خوبی لیوے[3]
حکمت عفت اور شجاعت — ان تینوں میں کرے عدالت[4]
اوسط راہ قدم کوں دھرے — افراط تفریط ذرا نہ کرے
حکمت دینی حاصل کرے — ناں کر یز ناں ابلہ مرے[5]
عفت کرے شہوت مستور — شر ایہہ خود سیں ہووے دور
شجاعت میں نہ کرے تصور — ذل تکبر جبین تہور
کرے عدالت عادل ہوئے — ظلم ستم سوں داری دھوئے
خلق چار کوں ضد ہے سات — دور کرے اپ سیں دن رات
ساتوں سیں جب پکڑے پند — ساتوں در دوزخ کے بند
پل صراط ہے راہ میاناں[6] — جس کوں حق چاہے گزراناں

---

[1] ب: توں [2] ب: چھوری [3] ب: وہ دنیا سیں خوبی لیوے [4] ب: یہ شعر شامل نہیں [5] ب: نا کن بن ابلہ ہو مرے۔ کذا [6] متن مطابق ا۔ ب: میانے

جو چاہے تو ہووے واصل ۔۔۔ خلق نبی کے سب کر حاصل
خلق نبی کے جس میں ہوئے[1] ۔۔۔ تس سیں کام برے سب موئے
وہ ہووے کامل انسان ۔۔۔ عارف کامل اس کوں جان
نیکو کوئے نیکو کردار ۔۔۔ بہت صبور اور نال[2] وقار
مشفق قانع اور شکور ۔۔۔ ذل طمع سیں ہووے دور
دشنام لعنت سب چھوڑے[3] ۔۔۔ سخن چینی سوں پاکی لوڑے[4]
فحش دشنام حسد اور کینہ[5] ۔۔۔ وہی کرے جو ہوئے کمینہ
بہتی طاعت بہتا شرم ۔۔۔ بہت سخاوت اور دل نرم
میٹھا بولے سب نوں ساتھ ۔۔۔ کام برے سیں راکھے ہاتھ
سب نوں کی بھلیائی چاہے ۔۔۔ کینہ سب کا دل سوں لاہے
بھلے خلق جو چاہے ساتھ ۔۔۔ تحمل سیں سب آنویں ہاتھ
سبھوں کا ہے اصل تحمل ۔۔۔ پکڑ غریبی چھوڑ تجمل
بھلا برا سب سر پر سہے ۔۔۔ بہت عاجز مسکین ہو رہے
جیونکر رہے ہیں حضرت آپ ۔۔۔ تن پر واروں مائی باپ

---

[1] ب: خلق نبی کا جسکوں ہووے [2] ب: اہل [3] ب: دشنام لعنت اور غیب چوری [4] ب: باقی توڑے
[5] ب: فحش شتابی ضد اور کینہ۔

سب گھر[1] بار اور مال جان — حضرت اوپر کروں قربان[2]

سرور عالم حضرت پاک — جس کوں حکم ہوا[3] لولاک

چوداں طبق اور خلقت ساری[4] — حضرت لئی[5] سب رب سنواری

رب حبیب[6] اپنے کی خاطر — سب خلقت کوں کیا ہے ظاہر

جب شمع جمال کی روشن بھی — ظلم[7] کفر کی ظلمت گئی

نور نبی دا بڈا دریا — جس سیں لاکھ کروڑ اوپا[8]

سورج چاند اور انبر تارے — بوند بوند کر اوس نے وارے

اوس دریا[9] کا عالم قطرہ — اوس خورشید کا عالم ذرہ

جب دریا بیں[10] موج میں آیا — ایک موج سیں جل[11] دکھلایا

ظاہر باطن حضرت مان — اول آخر حضرت جان

اوس دریا کا عالم بندا — جو کچھ ہووے چنگا مندا[12]

عرش کرسی اور لوح قلم — سات فلک اور آٹھ ارم

جن ملائک وحش اور طیر[13] — بن پایوں جو کرتے سیر[14]

سات دوزخ اور زمیاں سات — چاند سورج دونو دن رات

---

[1] اصل: کہر [2] ب: حضرت اپروں کر قربان [3] ب: ہویا [4] ب: سارے [5] ب: خاطر [6] ب: نبی [7] ا: ظلمت [8] متن مطابق ب۔ ا: جس ہوئے کروڑ اوپا [9] ا: خورشید [10] اضافہ مرتب [11] ب: جگ [12] ب: جو کچھ ہے چنگا اور مندا [13] ب: طیور [14] ب: سیور

اٹھائی منزل اور باراں برج　　تارے سات جیوں موتی درج

شش جہت اور چار عناصر　　باد خاک آب اور آذر

تین مولود نباتی کانے　　تیجا ان سیں ہے حیوانے

سب اشجار اور سب ابحار[۱]　　سب جبال اور سب احجار[۲]

اور جو کچ ہے عالم بیچ　　لمبا چوڑا اوچ اور نیچ

سب کا مغز جو ہے انساں[۳]　　جس موں ہوئے سر عیاں

افضل خلق جو ہیں پیغمبر　　جس سیں قائم دھرتی انبر

غوث قطب ابدال اوتاد　　ابرار اخیار سرھنک عماد

سب ولی اور شاہ وزیر　　عالم فاضل اور امیر

عورت مرد اور طفل[۴] جوان　　جو دنیا میں ہے انسان

ازل ابد سوں جو کچ چیز　　بھلی بری اور خوار عزیز

سب درگاہ حضرت کے بندے　　سب اوس نور پاک سوں زندے[۵]

جن پری فرشتہ آدم　　وہ حضرت جس گاہ سب عالم[۶]

فقر فخری حضرت فرمایا　　اپنا آپ فقیر سدایا

---

۱ ب: احجار ۲ ب: سب خیال اور سب افکار ۳ ب: آسمان ۴ متن مطابق ب۔ ا: کڑ کے ۵ ب: سب نور اس پاسیں کے زندے ۶ ب: اس شعر کی ترتیب یوں ہے (۲۔۱)

مانگی ہے حق۱ سوں مسکینی   مسکینی چاہی جو ہے دینی
جس پکڑا حضرت۲ کا راہ   دونوں عالم میں وہ شاہ
جو کچ کیا۳ حضرت نبی   اوس پر چلے تاں ہووے ولی
رسول پاک حق کے محبوب   اپنے ہاتھ دتی۴ جاروب
بکری چوتے گھاس کھلاتے   پانی لکڑی تھکڑی لاتے
خادم اپنے ساتھ ہو کھاتے   بیٹھ خادم کے ساتھ۵ پیاتے
کر خرید بازار سیں چیز   لے آتے۶ وہ شاہ عزیز
ساتھ ردائے مبارک پاک   باندھا اوس صاحب لولاک
چھوٹا۷ بڈا غنی درویش   بھلا برا بیگانہ خویش
جو کو ہوتا خاص اور عام   حضرت اول دیا سلام
دیتے اپنے ہاتھ لطیف   حضرت پاک رسول شریف
سیاہ سفید غلام آزاد۸   بھلا برا غمگین اور شاد
اپو اپنی دوار میں سب   کئی غریب کئی کرتے جب۹
فرق نہ کرتے ان کے بیچ   یا ہو اوچا یا ہو نیچ

---

۱ ب: حضرت ۲ ا: پیغمبر ۳ ب: کہا ۴ ب: دیتے ۵ ب: پاس ۶ ب: آون ۷ ا: چوتھا
۸ ب: غلام سیاہ سفید آزاد ۹: کذا۔ یہ شعر نسخہ (ا) میں نہیں۔

دن رات میں کپڑا ایک — راکھا ہے اس خاوند[1] نیک

جو عاجز مسکین بلاتے — دعوت اس کی اوپر جاتے

جو کچ دھرتے آگے آن — کھاتے بہت عزیز کر جان

طعام دن کا رات کے لیے — رات کا طعام دن کے لیے[2]

کدی نہ راکھا سرور عالم — ختم رسل اور افضل اکرم

بہت سخی تھے بہت کریم — یہ ہوتا ہے خلق عظیم

منہ[3] ہنستا اور دل غمناک — یوں کر رہتے حضرت پاک

سبہنوں پر تھے بہت رحیم — جوں کر بیچ کلام قدیم

وہ چاند روشن اور ثاقب — دن رات میں رہے مراقب

جب حضرت پکڑی مسکینی — غرور تکبر ہے بے دینی

وہی کرو جو حضرت کیا — جس کیا وہ دائم[4] جیا

غوث اعظم سر حق کا تاج[5] — سب ولیوں پر جس کا راج

دستگیر عالم کے پیر — چوداں طبق میں ان کے دھیر[6]

ادب سوں نام پاک ناں لیوں — جان مال واری کر دیوں

---

۱ ب: صاحب ۲ ب: رات کا طعام دن کے لیے۔ طعام دن کا رات کے لیے ۳ ا: مہ۔ ب: مونہہ

۴ اصل: دایم ۵ ب: غوث اعظم سب کا تاج ۶ ب: امیر۔ ترتیب شعر: (۲-۱)

مریدوں کو یوں راہ بتایا — بیچ فتوح الغیب فرمایا

جو کو پکڑے دس اعمال — ہووے وہ تحقیق ابدال

بڑے مراتب حق اوس کوں دیوے — دونوں عالم میں پھل لیوے

دس خصلت غوثوں کے کام — غوث ہووے جو کرے تمام

نام خدا کی کی[1] سوگند — اوس سوں راکھے منہ کوں بند[2]

سوگند نہ کر ہر گز مول — سانچی جھوٹی جان اور بھول

جدل[3] ہزل سیں جھوٹ نہ کہے — پاک صاف جھوٹ سیں رہے

تیجا وعدہ پورا چاہے — تو مطلب جو چاہے پائے[4]

لعنت خلق کوں بد کردار — ناپو چاہے زارا زار[5]

لعنت سوں جب راکھے جیب — تو یہ دولت ہوئے نصیب

بری دعا خلق کوں کرنی — بہت بری ہے جیوں کوں جرنی

جو مظلوم پر سخت بلا[6] — ظالم پر نا کرے دعا[7]

شرک کفر کی نسبت بھائی — اہل قبلہ کوں فرمائی

سب گناہ ظاہر یا باطن — ان کوں ناں دیکھے تاں مومن

---

[1] ا: کئی [2] ب: تہہ [3] ب: ضد اور ہزل [4] ب: تیجا وعدہ نیض وفا۔ توں مطلب جو چاہے سو پا [5] متن مطابق ب۔ ا: ناپہو چاہے ذرا ازار [6] ب: جوں مظلوم کوں سخت بلا [7] ب: ظالم اوپر کرے دعا۔

جوارح اپنے اور اعضا ہر[1] گناہ سوں کرے جدا

اپنا پہار بہتا اور تھوڑا خلق اوپر ناں راکھے بورا

آدمیوں سوں طمع کر دور پا تا سر سیں ہوئے نور[2]

بہت برا ہے سب سوں طمع طمع چھوڑے تا ہووے شمع

دسواں کرے تواضع خوب تا ہووے حق کا محبوب

جس کو دیوے حق دہ خصلت وہی غوث قطب بے علت

سن رے بھائی جاہل توں کیوں پھرتا ہے یوں غافل

پنجاہ فرض ہر روز مھیّن[3] ہر بندے پر ہے معیّن

جس کے سر پر ایتا بھارا سو کیوں پھرتا ہے متوارا

جو نا جانے ایہ پنجاہ نہیں خلاصی کا اس راہ

تیرے سر پر روز قیامت چھوڑ غرور اور پکڑ ندامت[4]

جو ہے سر پر فرض خدا دل اور جاں سیں کر ادا

حق کوں رب اپنا کر جان ربوبیت حق کی سچ کر مان

پھر وحدت کا کر اقرار شرک دوئی سوں ہو بیزار

---

۱ ب: جو ۲ ب: پاؤں تا سر میں ہووے نور ۳ ب: مَن ۴ ب: چھوڑ غرورت پکڑ ندامت۔

تیجا جان وفا معہود تو پاوے دل کا مقصود

چوتھا طاعت میں اخلاص تو ہووے توں بندا خاص

خدا رسول کی کرن اطاعت ہر کار میں فرض ہر ساعت

وعدہ رزق کا کیا رحمان اعتبار کرنا ہے ایمان[1]

قسمت اوپر راضی ہوناں غم اور غصہ دل پر دھوناں

حب بعض پر حد ہے فرض یہ سب فرض تیرے پر قرض[2]

نہی منکر اور امر معروف مومن حاصل کرے وقوف

معرفہ[3] نفس کا لیاوے ہاتھ جھگڑا کر شیطان کے ساتھ

نفس ہوا سیں کر کنارہ یہ سب فرض ہوئے ہیں یارہ

باھرواں خوف خدا سیں کرنا حق ڈاھڈے سیں دائم ڈرنا[4]

خوف رجا میں رہے ہمیشہ ہر دم راکھے یہ اندیشہ

مگر اللہ سیں ازن[5] نہ کرے رحمت اوپر آساں دھرے

حق کی رحمت سوں نو مید نہیں مگر کافر جاوید

طلب العلم ستر العورات غسل جنابت وضو صلوٰت

---

[1] ب: اعتبار کرتا رہیں ایماں [2] کذا۔ا: یہ شعر موجود نہیں [3] ب: معرفت [4] ب: یارو خوف خدا کا کرنا۔ قہر خداسیں دایم ڈرنا [5] اصل: امن۔

بیسواں فرض تیمم جان ‏ نماز کے وقت کا علم پچھان

ادائے امانت ذکر لسانی[۱] ‏ بندے مومن سانچ کر مانی

مصیبت اوپر حزن[۲] ناں کرناں ‏ خوشی دنیا پر دل ناں دھرناں

اور تفکر عبرت آئی ‏ پورے ہوئے فرض ستائی

ہوا نفس سیں بہتا ڈرے ‏ ساتھ ہوا کے عمل نہ کرے

نعمت رب[۳] کی تیرے اوپر ‏ ہے حساب شمار سیں باہر

اوس کا جانن فرض پچھان[۴] ‏ انتیسواں[۵] فرض اسے کر مان

حُب عقبیٰ کی کر اے یار ‏ حُب دنیا کی دل سوں دار

اور جان جو رب تعالیٰ[۶] ‏ اعز اجل[۷] اعظم اور اعلیٰ

ہر مکان میں تیرے ساتھ ‏ ایسی دولت تیرے ہاتھ

توبہ کرن اور صدق کلام ‏ اکل حلال اور ترک حرام

حفظ الفرج اور حفظ العین ‏ یہ بھی جانو فرض العین

حفظ السمع اور حفظ البصر ‏ دل کوں کرنا[۸] حفظ اور حصر

ان سبھوں سیں روز[۹] شمار ‏ پوچھے گا صاحب کرتار

---

۱ ب: نشانی ۲ ب: خوف ۳ ب: حق ۴ ب: سیان ۵ ب: تیسواں ۶ ب: اور پچھانی رب تعالی
۷ ب: عزوجل ۸ ب: راکھے ۹ ب: دون۔

ترک غیبت کا فرض پچھان — حفظ النفس[1] کا لازم جان

لا تسخر با الناس مدام — جیونکر آیا بیچ کلام

ترک ذم[2] لمن القاب — حق فرمایا بیچ کتاب

سوء الظن دل سوں کر دور — تیرا دل ہووے پر نور

کرے پرہیز زنا سوں دائم — ترک ریا پر ہووے قائم

رضا قضا توکل تقوی — شکر دعا تضرع اولیٰ

ادعونی جب حق[3] فرمایا — استجب بندیوں پھل پایا[4]

عمل کرے سب حجت ساتھ — برہان حجت تھیں راکھے ہاتھ

اُستعداد موت کا کرنا — مرنے پر نس دن دل دھرنا

جو چاہے توں حق کا راہ — ادا کریں یہ فرض پنجاہ

جو تج کوں ہے حق کی آس — ادا کریں یہ فرض پچاس[5]

عمل کریں تو بندہ خاص — وہی عمل جس میں اخلاص

طہارت میں جو چلی کلام — تیجی ان سیں بھی تمام

طہارت چوتھی پیر یوں کہے — غیر خدا دل موں نا رہے

---

۱ : حفظ نفس ۲ ب: ترک الذم ۳ ب: رب ۴ ب: استجب نی کایوں پھل پایا ۵ ب: یہ شعر موجود نہیں۔

جب غیر خدا کا دل سوں گیا　　سیر سالک کا پورا بہیا
گھر خدا کا دل ہے تیرا　　اس کوں پاک کرے تو چیرا
غرق رہے حق موں ہر آن　　یہ کمال انسان کا جان
دل سوں کرے غیر کوں دور　　ہرساعت میں رہے حضور
ازل ابد کا چھوڑے خطرا　　حق بن اور نہ راکھے ذرا
حق باقی اور عالم فانی　　فانی کی نہ رہے نشانی
غیر نہی[1] توں کر تحقیق　　اس کوں من سیں کر تصدیق
پر اس مقام کو پہنچن مشکل　　سخت ہے راہ دور ہے منزل
بہت ریاضت محنت طاعت　　دل حاضر راکھے ہر ساعت
فضل خدا کا اور توفیق　　جب سالک کوں ہووے رفیق
تو پہنچے اس راہ سعادت　　علم موافق کرے عبادت
پر طاعت وہ جو پیر فرماوے　　اپنا کیا کچ کام نہ آوے
دارو وہ جو دیوے حکیم　　اپ دارو کیا کرے سقیم
کلام خدا کی دارو خانا[2]　　جس جانا بر حق کر جانا

---

[1] - کذا [2] ب: کھان

جو اذکار افکار اشغال — جو اوراد وظائف اعمال
جو حروف کلمات عظام — جو آیات اسماء[1] کرام
جو آوے بندیوں کے کام — دنیا دیں میں ہوئے تمام
سب قرآن مجید میں آئے — حق تعالیٰ نے آپ فرمائے
توں کیا جانے میرے کام — کون آیت اور کون ہے نام
کون سا شغل اور کون سا ذکر[2] — کون سا عمل اور کون سا فکر[3]
توں اندھلا تجھ کوں کیا سوجھے — بھلے برے کوں توں کیا بوجھے
جو فرماوے تج کوں پیر — اس پر چلے تاں ہووے فقیر
محض خدا رسول کی خاطر — یہ نسخہ میں کیا ہے ظاہر
جس پر چاہے تج کوں رہنا — وہ ضرور ہوا اب کہنا
ادھی رات اٹھ بیٹھے سالک — چار گوت[4] کا ہووے مالک
کرے تہجد نال نیاز — دل حاضر اور سوز گداز
دو رکعت جب پڑھ کر رہے — ذکر فکر میں ہو کر بہے
لا الہ الا اللہ سادھے — من سوں اس دم سب کچھ جھادے

---

[1] ب: اسمات [2] ب: کرن شغل اور کرن ذکر [3] ب: کون عمل اور کون فکر [4] ب: کونث (کونٹ)۔ کذا

ایسی ضرب اللہ کی لاوے — جو خطرہ ہے سب چُک[1] جاوے
ایک ہزار یا تین ہزار — کلمہ پاک کرے تکرار
پر اذن[2] اس کی پیر سوں پاوٗے — جو لکھنے میں رسم نہ آوے[3]
جیونکر پیر کرے تلقین — لاگ رہے جیوں جل میں مین
اڑا نکال[4] پون کون پیوے — دس سو باندھ چار سوکھ جیوے[5]
اپنے شاہ کا نوبت خانہ — اپنے کانوں سنے شہانا[6]
یہ بُدھ سادھے تھوڑا تھوڑا — تو دوڑاوے عرش پر گھوڑا
دونوں دِیوے پھڑ اُلٹاوے — محراب بھنوؤں کے بیچ لے جاوے
ترکُٹی کے سنگ رنگ لگاوے — جو پھل چاہے سو ہی پاوے[7]
اوہاں بیٹھ کر کرے نماز — جگمگ جوت اور ناز نیاز
فجر تلک ایسا ہو رہے — آسن سادھ سیدھا ہو بہے
ذکر سہ پایہ کرے مدام — برزخ کہتے اس کوں عام
ذکر ثلاثی مغربی مُول — غنچہ کھِڑ کر ہووے پھول
اسم اعظم یہ پچھے پڑھے — تو یہ ساگر سکھ[8] سیں ترے

---

[1] ب: چھر [2] ب: آسن [3] ب: جو کہنے میں سب اسم نہ آوے [4]: اصل: نیکال [5] یہ شعر نسخہ ب میں نہیں
[6] ب: سونے ان قانون میں شاہانہ [7] ب: سو یو پاوے [8] ا: سوکہ، ب: سوکہہ۔

تیس کلمہ اور چوداں حرف — سورج جیوں[1] پگھلاوے برف
یہ اسم اعظم ہے ایسا اعلیٰ[2] — جس سیں پائے دین اور دنیا
اس سیں ظاہر کیونکر کہے — سر چھپے تو عارف رہے
سر جاوے اور[3] سر نہ جاوے — تو ہی سر سرّ کو پاوے
فجر ہووے تا پڑھے نماز — سنت فرض موں کرے نیاز
ایسا راز اللہ سوں کہے — جواب بیچ سوں جاتا رہے
حاضر ہو کر غائب ہووے — حق کوں پاوے اپ کوں کھووے
عارف دیکھو جیوتا مویا — پر ادب صورت کا پورا ہویا
پچھے بیٹھ کر کرے سلام — شرم ادب سوں کرے تمام
آنکھوں موند کر دل موں راکھے — خوب تریہہ یہ انبرت چاکھے
جب پھرتا دیکھے عرش رحمان — حق کوں پاوے سانچ کر مان
اللہ اللہ اتنا کہے — آپ نہ رہے اللہ ہی رہے
جب سوا پہر بیٹھے ات سار — تا پہنچے اونچے دربار
سوا پہر جب ہووے پورا — سالک ہووے پورا سورا

---

[1] ب: جو [2] ا: یہ ایسا اسم اعظم ہے اعلیٰ [3] ب: پر

نماز ظہر کی پڑھ گزارے   دین دنی کے کام سنوارے
چوداں حرف اور چوداں نام   سجدے بیچ پڑھے تو کام
پانچوں وقت ایسے گزارنے   نس دن خاوند حاضر جانے
سنت عصر کی ترک نہ گچھے   تو کوے میدان کی سیر گچھے
بعد عصر کے چپ کر رہے   شام تکر[1] حاضر ہو رہے
یہ سالک عابد کے کام   جو سب ظاہر کیے تمام
عابد زاہد عارف تین   ان کوں گرؔ ہے کر مان یقین
کرے عبادت عابد ہوئے   جس سوں حق بخشیسی سوئے
وہ زاہد جس دنیا چھوڑے   ہر گز حق بن کچھ نا لوڑے
جب من کے بیچ دنیا کو تاگے   خاوند اپنے سیں نیہ لاگے
وہی عابد زاہد کر کہے   سر حقیقت کا تو لہے[2]
پھر زاہد کا کام تب ہووے   جب غیر خدا کا دسوں دھووے
جب غیر خدا کا دل سوں گیا   تحقیق زاہد پھر عابد بہیا
پر عارف ہونا بہت ہے سخت   بخت ہووے تاں پاوے تخت

۱: تک ۲: کذا

جو توں چاہیں عارف ہویا   عارف سیں جو جیتا مویا

ہر دم نس ، دن کر توں ذکر   ایک لحظہ نہ چھوڑے فکر

جو کچھ ہے سو ذکر ہی ذکر   پر ذکر سوئے جو حق کا فکر

پر غصہ شہوت بری بلا   بھلا وہی جو کرے خدا

نفس مرے تو حق کوں پاوے   جیتا نفس کچھ کام نہ آوے

ہر گز نہیں بن فقر فنا   حاصل تجھ کوں کرے خدا

جب ہوا نفس کی (ہووے)[1] کھے   خاص طلب اللہ کی رہے

تب فکر سدھا ہو تیرا[2]   چاندن ہوئے یہ اندھیرا

قبول پوے تیری ہر ساعت   طالع نیک مبارک ساعت

فکر کرنا مجھ سیں سن بھائی   جیوں کر پیر یہ روش بتائی[3]

میں کیا ہوں یہ عالم کیا ہے   ہر ہر صورت آدم کیا ہے

معنی دیکھے صورت بیچ   معنی جل صورت ہے کیچ

تیری میں میں بڑی زنجیر   جس نے کیے[4] سب لوک اسیر

جہاں دیکھے تو میں ہی میں   میں چھوڑے پھر تیں ہی تیں

---

۱ اضافہ مرتب ۲ ب: تب فکر سیدھا ہوئی تیرا ۳ ب: جیونکر پیری بیچ بتائی ۴ ب: کیا

حق بن جگ میں کس کا[1] کام — جو اس بن میں کا لیوے نام

جس نے اپنا اپ پچھانا — اس نے اپنا خاوند جانا

اپ کوں جان جو حق کو جانے — اپ پچھان تو رب پچھانے

پیغمبر صاحب یوں فرمایا — حدیث کریم[2] میں یوں کر آیا[3]

سینے تیرے میں دل ہے ایک[4] — دل ایک کوں راکھیں نیک

دل تیرا جیوں کر آئینہ — جو نا ہووے نفاق اور کینہ

ارسی پھوٹ ہوئے سو پارہ — ہر پارے میں ہوا نظارہ

ایک صورت سیں بہت ہو گئے — ایک سیں ایک لاکھ ہو بہے[5]

اس سیں تیرے مست بورانے[6] — جو ایک صورت کوں لاکھ جانے

ایک وجود اور لاکھ ہے بیکھ — لاکھ بیکھ میں ایک کوں دیکھ

جو نا پھوٹے یہ آئینہ — ایک صورت دیکھے بے کینے[7]

لاکھ صورت پھر ایک ہو جا[8] — ایک رہا سب گئی بلا

تھوڑے دن میں اپ ہی پاوے — آئینہ صورت ایک ہو جاوے

جب پیر یہ کہی نصیحت — جو متاع تھی دھری ودیعت

---

[1] ب: جس کا [2] ب: شریف [3] ب: حدیث شریف کے اندر آیا [4] ب: سینہ تیرا دل ہے ایک [5] ا: ایک ایک لاکھ ہو بے، ب: بہے [6] کذا [7] ب: جو نا ہووے نفاق اور کینہ [8] ب: ایکصورت پھر لاکھ ہو جا

طالب صادق نیک انجام سب قبول کر کیا سلام
گوشے میں منہ خاک پر ملا کمر باندھ خلوت میں چلا
رو رو بہت مانگی توفیق تو فضل خدا کا ہوا رفیق
چوداں برس تک محنت کی جان پکڑ ہاتھ پر دھری
جو کچھ اپنے پیر سوں لیا اتے برس میں پورا کیا
تب چڑھیا دون[1] کا خورشید روشن ہوئی صبح امید
سورج ایسے پاؤں پیارے سب چھپ گئے صورت[2] کے تارے
دن چڑھیا سب دیکھو آئے کیوں بیٹھے ہو ہاتھ گل لائے[3]
سدھا ہوا اپ سانچا[4] لیکھا ہر ذرے میں سورج دیکھا
چوداں طبق میں نور بسیط تجلی کر ہو رہا محیط
سب ارواح اور سب اجسام سب افکار اور سب اوہام
سب کچھ ایک ہے نور ہی نور جاء الحق اور زھق الزور[5]
دیکھے جو دنیا سیں حُر سب لشکر دنیا خاوند سیں پُر[6]
جیونکر کرن دن کی جب چڑیں[7] سب ذرے دم میں[8] جھڑ پڑیں

---

[1] دن، ب: دولت [2] ب: سورج [3] ب: کیوں بیٹھوں توں ہاتھ گل لائے [4] ب: سچا [5] ب: دور
[6] ب: دیکھے جو دنیا سیں آن۔۔سب لشکر خاوند کا جان [7] ب: جوکر کرن من کی نا جریں [8] ب: پل میں

اوس دن کوں ناہیں تبدیل ۔۔۔ نا تغیر اور نا تحویل

ازل ابد موں ایکو جیسا ۔۔۔ اول آخر میں ہے ایسا

ذات ایک اور نانوا[1] نیک ۔۔۔ موجیں بہت اور پانی ایک

معنی ایک اور لفظ ہزار ۔۔۔ صورت ایک دریں نہ دار[2]

تمام عالم سب ارسی ہے ۔۔۔ صورت ایک نظر اکئے

ایسی صورت ظاہر ہی ۔۔۔ ارسی بیچ سیں جاتی رہی

صورت ذات کی ذات میں رلی ۔۔۔ برف پگھل[3] پانی ہو گلی

ایک خاوند کوں ایک کر پاوے ۔۔۔ ایک کہنے[4] سوں بہت ہو جاوے

واحد کوں جد کرے شمار ۔۔۔ ہو جاوے[5] سو لاکھ ہزار

جو اپ تیرا جو لیکھا کرے ۔۔۔ سہنس کوت بدم سیں جرے[6]

دونوں انکھ اور دونوں کان ۔۔۔ ہاتھ دانت اور کام زبان

دونوں پائے اور دونوں ہاتھ ۔۔۔ پیٹ پتہ گردن سو ساتھ

بیس انگل اور ناخن بیس ۔۔۔ تجھ ہر ساتھ ہیں دانت بتیس[7]

حس خیال حفظ اور وہم ۔۔۔ فکر عقل دانش اور فہم

---

[1] ب: نام [2] ا: ورین خردار [3] ا: پھیر [4] ب: گنتی [5] ا: جاویں [6] کذا۔۔یہ مصرع نسخہ امیں نہیں
[7] ب: تجھ ہر سات داند بتیس

دل دماغ جگر اور شش — سپرز گردے تلی ناخوش

معدہ رودہ اور اعصاب — مفاصل فضلے[1] اور طناب

تریسی ہزار ہاڈی[2] تیرا — دس ہزار ناڑیں[3] کا گھیرا

دس ہزار طبیعی قوت — احسان سخاوت اور مروت[4]

اور نہ آویں بیچ شمار — ارادے ہیں لکھ کوت ہزار

تین پانی اور پڑدے سات — آنکھوں میں جو ہیں دن رات

ایک ایک کوں اپنا نام — جو گنے نا ہووے تمام[5]

تشریح انسان کی دیکھ کتاب — تو نا آوے بیچ حساب[6]

توں ایک اور ایتے نانو — گھر ہزار اور ایک ہے گانو

مصدر صفتوں کی ہے ذات — مصدر فعل کی ہوئے صفات[7]

ہر ہر فعل جو ہوئے صادر — اس سیں ہوئے نانو اک ظاہر[8]

پڑھے علم تو عالم کامل — عمل کرے تو کہیے عامل

کرے کتابت کاتب کہیے — حفظ کرے تو حافظ کہیے

ایسی روش جو کرے شمار — ناؤ ہوتے ہیں لاکھ ہزار

---

۱ ب: فصلی ۲ ہڈی ۳ آنتیں ۴ ب: فتوت ۵ ب: جوں کہنے میں تہیی تمام ۶ ب: تب سوں آوے بچ حساب ۷ ب: مصدر فعلوں کے ہے صفات ۸ ب: اس سیں ناؤ ہے ایکو ظاہر۔

کہا حضرت جو پکڑن جانے　　اپنے آپ کوں وہی پچھانے
ہوئے نام نسبت سیں ایتے　　اور پڑھوں حساب سیں جیتے[1]
اعتبار نسبت کا بچ سیں کہے　　ایک ذات پاک ہی رہے
کہا بزرگوں کر تاکید　　اسقاط اضافت ہے توحید
معنی صورت نال تمثل　　مجمل تھا وہ ہویا مفصل
معنی صورت کر دکھلاویں　　بن صورت وہ ہاتھ نہ آویں
معنی صورت پکڑا رنگ　　صورت سوں ان کوں ہے ننگ
معنی باقی صورت فانی　　فانی کی کیا کروں کہانی
معنی ہست صورت ہے ہیچ　　یہ نکتہ ہے پیچ در پیچ
سب[2] بزرگوں نے کی فریاد　　تیرے پاس گئی برباد
جو فضل خدایا دل نا دھووے　　کہنے سننے سے کیا ہووے
علم ہزار جو حاصل کریں　　لاکھ کتاباں لیکر پڑھیں
نفل عبادت لاکھ ہزار　　احسان کرو بے حد شمار
حج اور طاعت بہتے کریں　　وظیفہ طاعت بہتے پڑھیں

---

[1] جتنے [2] اصل: سبہ

پر اک معرفت نا کر سیں حاصل — رب اپنے سیں نہ ہوویں غافل
عمر جوانی گئی جو میری — افسوس حیرت رہ گئی بہتیری
جو رب اپنے کوں نا جانو — سب کچھ ضائع سچ کر مانو
سن اے بھائی میرے اعظم — باپ تیرا ہے حضرت آدم
تیرے باپ کوں فضل حق دیا — سب فرشتوں سجدہ کیا
تیرے حکم میں کیا مخبر — چرخ زمیں سب بحر اور بر
نا خلف تو ایسا پیدا ہوا — جو ایسے باپ کا ورثہ کھویا
تیری خاطر حق سب کیا — تیرے حکم میں سب کچھ دیا
تو ہی خلافت حق کی پاویں — تو ہی عرش کرسی پر جاویں
بڑے شاہ کا توں فرزند — زنداں میں کیوں ہوویں بند
کیوں پھرتا ہے عجز احوال — اپنے آپ کوں خوب سنبھال
توں سلطان سب عالم تیرا — توں کیوں خلقت کا ہویا چیرا
تجھ سیں بڑے متاع اور مال — توں کیوں در در کریں سوال
یہ خوبی یہ علم جوانی — توں کیوں کرتا ہے نادانی

پھر یہ وقت نہ آوے ہاتھ   کچھ نا رہے گا تیرے ساتھ

سمجھ سمجھ نا ہو نادان   کام میں لاگ خدا کوں مان

حقیقت ہے دریا بھرپور   ازل ابد سیں ہے معمور

بے اندازِ بے حد نہایت   نا آغاز اس کا نا غایت

باطن اس کے سیں امواج   دور کریں جوں کر افواج

ظاہر اس کے اوپر آویں   ہر صورت میں مکھ دکھلاویں

مکھ دکھلا کر پھر جب جاویں   باطن اس کے بیچ سماویں

اس موجود میں نہیں بقا   ہر ہر آن میں ہوویں فدا

اس موجود کا ناوٗ ہے عالم   فانی ہوتا ہے وہ ہر دم

ہر ہر آن موں ہووے فانی   پھر اوسے آن موں ہووے ثانی

باقی فانی ہو ہر آن   ایسی سِر سوں مجھ سیں جان

پھر ہوویں تجدید امثال   توں جانے پھر وہی بحال

اور بحر حیات اور بحر النور   ایک بوند میں کیا ظہور

وہی بوند انسان ہے کامل   عارف واصل عالم عامل

وہی بوند سیں ہویا عارف　　حقیقت اپنے سیں وہ واقف

اپنے بیچ دکھا دریائے　　اس دم کہاں جو کہا نہ جائے

سبحانی ما اعظم شانی　　انہاں کہا [1] ہے قطب ربانی

اوس کے آگے بڑا مقام [2]　　جمع الجمع ہے اس کا نام

ہمت باندھ اس بحر موں ڈوب　　حق اپنے کا ہو محبوب

ڈوب ڈوب کر پانی ہو　　ہستی اپنی مل مل دھو

جب بوند میں بہے دریا　　ہستی اوس کی بہے فنا [3]

اول آخر ایک ہو گیا　　ظاہر باطن ایک ہو بہیا [4]

آپ عین کیا عین بھی عین [5]　　او ادنیٰ اور قاب قوسین

لی مع اللہ اوس وقت میں ہوا [6]　　حق بن اور نا رہیا ڈوا [7]

گنجائش کرے نا اس منزل [8]　　ملک مقرب پیغمبر مرسل

لا الہ اور الا اللہ　　جو کچھ چاہے پاس سوں جاہ [9]

سب دیوان سلطان امام　　کلمہ پاک کی پڑھن کلام [10]

کلمہ پاک پر ختم کلام [11]　　نیک مبارک سعد تمام

---

[1] ب: انہاں کہاں [2] ب: مکام [3] ب: ہستی اپنی بہی فنا۔ جب وہ بوند ملی دریا [4] ب: ظاہر باطن پورا ہویا [5] متن مطابق ب۔ کذا [6] ب: باغ بہار اور گل اور بو [7] ب: دو [8] ب: گنجائش کرنی ہے اس منزل [9] یہ شعر نسخہ ب میں نہیں [10] یہ شعر نسخہ ا میں نہیں [11] ب: بلام

غلام محی الدین ایک فقیر   جس کا حضرت آپ ہے پیر

قطب عالم تھا میرا باپ   جس نے دیا اپنا آپ

حق کی راہ میں سب کچھ دیا   سب کچھ دے کر حق کوں لیا

شیخ اجل اور عارف کامل   قطب دین مکمل اکمل[1]

شیخ محمد یوسف نام   ہر کامل میں ہے تمام[2]

حق تعالیٰ ہو ایسا راضی   آپ وہ جس دن ہو گا قاضی[3]

خاندان بڈا ہے گکھڑ[4]   اصل نجیب اور نیکو گوھر[5]

سب سلطان دیوان اور خان   متشرع ہوویں[6] با ایمان

ان کے[7] شہر میں رہن ہمارا   تولد مسکن اور پیارا

میرپور شہر ہے بیچ پنجاب[8]   حق راکھے دائم اس کی[9] آب

یہ نسخہ جب بھیا تمام   گلزارِ فقر کا کیا نام[10]

تخمیناً یہ نیک کلام   چار پہر میں بھیا[11] تمام

ایک تیس برس ایک یاراں سو   ہجرت سیں ہوئے تھے نو[12]

پیغمبر اور آل کرام   لاکھ درود اور لاکھ سلام[13]

رضی اللہ عنہ الاصحاب   قدس اللہ سر الاحباب[14]

---

[1]: کامل [2] ب: ہر کماہی میں ہیں امام [3] یہ شعر نسخہ ا میں نہیں [4] ب: کھکھرا [5] ب: اصل نجیب اور ہے بکھرا [6] ب: ہوون [7] ب: ایک [8] ب: میرپور نام ہے بیچ پنجاب [9] ا: ان کی [10] ب: گلزار فقر ہے اس کا نام [11] ب: ہویا [12] یہ شعر نسخہ ب میں نہیں [13]: یہ شعر نسخہ ب میں نہیں۔ [14]: یہ شعر نسخہ ب میں نہیں۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

اورل ہسٹری (Oral History) اور اردو ادب

The present article aims to discuss the importance of *oral history* in Urdu leterature; its need, significance and important issues. The article discusses its importance in the history of literature and its future prospects.

٭٭٭٭٭٭

انیسویں صدی کی آخری دہائی میں یورپ کے دو مورخین نے کہ جن پر جرمن تاریخ نگاری کا اثر تھا یہ تصور پیش کیا تھا کہ تاریخ کو مکمل طور پر اسناد پہ مشتمل ہونا چاہیے۔ دستاویزی ماخذوں کے بغیر تاریخ نگاری کا وقار قائم نہیں ہوسکتا ہے۔ان حضرات کی مشہور کتاب "An Introduction to the Study of History" اس دور کی مقبول کتاب تھی اور آنے والے ادوار میں تاریخ نویسی پر اس کتاب کو معتبر قرار دیا گیا اور مورخین اس سے استفادہ کرتے رہے۔ یہ کتاب ۱۸۹۷ء میں شائع ہوئی تھی اور تاریخی اثباتیت (Historical Positivism) کے ماننے والوں کے لیے رہنما کتاب بن گئی تھی ۔ مصنفین کا دعویٰ تھا کہ مورخین کا کام دستاویزات پر مشتمل ہوتا ہے ۔اگر ان کے پاس دستاویزات نہیں ہیں تو پھر تاریخ بھی نہیں ہے۔ تاریخ نویسی کے اس تصور نے بیسویں صدی کے برطانوی مورخین کو بھی متاثر کیا۔

تاریخ کے مندرجہ بالا سخت اصولوں کے سبب اورل ہسٹری (Oral History) کو اہمیت نہ مل سکی۔ یہ انیس سو ساٹھ کی دہائی تھی جب اورل ہسٹری کو علمی وقار

حاصل ہونا شروع ہوا اور بعد ازاں مورخین نے اس کے حدود اور ضوابط پر کام شروع کیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مغربی قوموں نے سماجی تاریخ کی طرف خصوصی توجہ دی اور اس مقصد کے لیے اورل ذرائع کا کثرت سے استعمال کیا گیا۔۱۹۷۰ء کی دہائی میں اورل ہسٹری کو زیادہ اہمیت ملی۔ اس دور میں یونیورسٹیوں کے کثیر التعداد مورخین نے اورل ماخذوں کو کثرت سے تحقیقی کام میں استعمال کرنا شروع کیا۔ اورل ہسٹری کے مشہور مورخ پال تھامپسن(Paul Thompson) نے بہ ذات خود اور اپنے رفقا کی اعانت سے زبانی شہادتوں کی فراہمی کے لیے معیارات کا تعین کیا۔

عصر حاضر میں سماجی اور ثقافتی تاریخ سے دل چسپی بڑھنے کے سبب سے اورل ہسٹری کو مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ آج کل برطانیہ کی Oral History Association اپنا جرنل شائع کرتی ہے۔ امریکہ سے بھی International Annual of Oral History شائع ہوتا ہے۔ امریکہ ہی سے Oral Hisory Review اور Oral History Recorder بھی شائع ہوتے ہیں۔(۱)

ہمارے اس جدید دور میں اورل ہسٹری کی طرف خاص طور پر توجہ دی جا رہی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ جنرل ہسٹری جن باتوں کو بیان کرنے سے قاصر نظر آتی ہے وہاں اکثر اوقات اورل ہسٹری معاونت کرتی ہے۔ تاریخ کے بہت سے تاریک گوشے اورل ہسٹری کی مدد ہی سے روشن ہوسکتے ہیں۔ خاص طور پر تاریخ کے وہ شعبے کہ جن کا تعلق عوامی زندگی سے ہوتا ہے ان کے لیے تاریخ کا یہ طریقہ کار کافی معلومات فراہم کرتا ہے۔ جنرل ہسٹری تاریخ باضابطہ طور پر واقعات و حالات اور کوائف کو ارتقائی صورت میں پیش کرتی ہے۔ یہ ہر دور کی کامیابیوں، ناکامیوں، حاصلات، فتوحات اور بڑے بڑے کارناموں کو سامنے لاکر اس دور کی تصویر بناتی ہے۔ جنرل ہسٹری کسی خاص دور کی شکست و ریخت اور انقلابی عمل کے باعث عام آدمی سے گزرنے والے مصائب اور اس کے ذاتی

تجربات کو ہم تک نہیں پہنچا سکتی ہے۔ یہ کام بھی اورل ہسٹری ہی انجام دیتی ہے۔ میں اس مسئلہ پر کچھ دیر بعد آپ سے مفصل باتیں کروں گا مگر اس مقام پر ۱۸۵۷ء کے انقلاب کا حوالہ دے کر اس بات کی وضاحت کرنا چاہتا ہوں۔ سن ستاون کے انقلاب کے بارے میں دانش گاہوں کی الماریاں بھری پڑی ہیں ۔ انگریزوں نے Sepoy War کے حوالے سے اور ہندوستانیوں نے آزادی کی جنگ کے حوالے سے اتنا کچھ لکھا ہے کہ اس کو پڑھنے کے لیے بھی برس ہا برس کی ضرورت ہے۔ دلی، لاہور، جھانسی، لکھنو اور دیگر مقامات کے محاربات پر وافر مقدار میں معلومات مل جاتی ہیں۔ اس دور کی جنرل ہسٹری میں تفصیل کے ساتھ بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اگر ہم یہ جاننا چاہیں کہ اس بڑے انقلاب کے عمل میں عام انسانوں پر کیا گزری انہوں نے کن قیامت خیز حالات کا سامنا کیا اور کس طرح سے وہ لوگ تباہ و برباد ہوئے تو جنرل ہسٹری ان معاملات پر بہت کم روشنی ڈالتی ہے۔ اسی طرح سے دلی کے آخری بادشادہ بہادر شاہ ظفر اور اس کے خاندان کے شہزادوں کے ساتھ کیا بیتی اور انہوں نے اس انقلاب کے درد کو کس طرح محسوس کیا تو اس کا جواب بھی ہم جنرل ہسٹری میں نہیں بلکہ اورل ہسٹری ہی میں تلاش کرتے ہیں۔ بہرحال اس کے بارے میں آنے والے صفحات میں کچھ عرض کروں گا۔ فی الحال میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اورل ہسٹری کا مواد مختلف شکلوں میں پایا جاتا ہے۔ یہ مواد ذاتی بیانات، مضامین، خطوط، روزناموں، خود نوشت، تاریخی واقعات کی چشم دید شہادتوں، انٹرویوز اور تاریخی قصوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس میں سنی سنائی روایات کا حصہ بھی ہوتا ہے۔ کسی دور کی اورل ہسٹری لکھتے ہوئے ہم اس نوعیت کے مواد کو ہو بہو قبول نہیں کرتے بلکہ دستاویزی تحقیق کے خارجی اور داخلی طریقہ کار سے اس مواد کی صداقت کو بھی پرکھتے ہیں۔ اس لیے اورل ہسٹری اگرچہ جنرل ہسٹری نہیں ہے مگر اس کی جانچ پرکھ میں جنرل ہسٹری کے قواعد سے کام لیا جانا چاہیے۔

میں یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ اورل ہسٹری کے بارے میں اگرچہ بہت سے لوگ

اپنے خیالات کا اظہار کر چکے ہیں مگر اورل ہسٹری کی کوئی حتمی اور متعینہ تعریف کا فیصلہ نہیں ہوسکا ہے اس کا اعتراف اورل ہسٹری کے بزرگ مورخ Ken Hawarth نے بھی کیا ہے۔میرا خیال یہ ہے کہ جنرل ہسٹری میں جہاں جہاں ضرورت پڑے اورل ہسٹری کا مناسب استعمال تاریخ کے تاریک اوراق کو منور کرنے کا فریضہ انجام دے سکتا ہے۔

میں نے اس بات چیت کے آغاز میں یہ عرض کیا تھا کہ میرا موضوع اردوادب اور اورل ہسٹری ہے اس لیے اب میں آپ کے سامنے کچھ مثالیں پیش کر کے اورل ہسٹری کا عمل دکھاؤں گا اور یہ بتاؤں گا کہ اورل ہسٹری تاریخ کے خلاؤں کو کیسے پر کرتی ہے۔

میں اس سلسلہ کلام کو تیرہویں صدی کے شاعر اور صوفی حضرات امیر خسرو سے شروع کروں گا۔ امیر خسرو ہند اسلامی تہذیب کی ایک اساطیری شخصیت ہیں۔ ان کی فارسی شاعری اور ان کے صوفیانہ تشخص نے ان کو ایک لازوال مقام عطا کر رکھا ہے۔ ہندوستان کی تاریخ کی تیرہویں اور چودہویں صدی میں ارذو دب کی مثالیں نہیں ملتی ہیں اگر چہ ایک روایت کے مطابق گیارہویں صدی کے فارسی شاعر مسعود سعد سلمان لاہوری کے ہندوی دیوان کا ذکر خود امیر خسرو نے کیا ہے مگر مسعود سعد کے اس دیوان کا صرف حوالہ ہی ملتا ہے۔ آج تک اس کا کوئی سراغ نہیں مل سکا۔لیکن مسعود سعد کے بعد تیرہویں صدی کے شاعر امیر خسرو کے ہاں ہندوی یا اردو کلام ضرور مل جاتا ہے لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس کلام کی لسانی ساخت کو دیکھ کر یہ یقین کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ اس کا تعلق تیرہویں، چودہویں صدی کی زبان سے ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ مخطوطات کی صورت میں خسرو کا جو کلام ان کے نام سے ملتا ہے اس کا زمانہ گزشتہ دو ڈھائی سو برسوں پر محیط ہے اس سے قبل کلام کے آثار نہیں ملتے ہیں۔ اس لیے اردو تحقیق کے بیشتر اہم محقق خسرو سے منسوب کلام کی حقیقت کو ماننے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ اگر ان کی اس بات کو مان لیا جائے تو اردو

ادب اپنے ایک اہم تاریخی کردار سے مرحوم ہوسکتا ہے اور اس طرح اردو ادب کی قدامت کو بھی ضعف پہنچ سکتا ہے۔ خسرو کی شخصیت برصغیر میں بے حد مقبول رہی ہے۔ ان کی شخصیت کے ساتھ Oral Tradioun کا بھی تعلق ہے ۔اس حوالے سے خسرو Folk Lore جیسی حیثیت بھی رکھتے ہیں اس طرح ان کا کلام فوک لور کا مقام بھی رکھتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ برصغیر کے عوامی حافظے میں خسرو کا کلام صدیوں سے موجود رہا ہے اور لوگ نسل در نسل اسے آگے منتقل کرتے چلے آئے ہیں۔ میری رائے یہ ہے کہ اس طویل انتقال کے باعث جو کئی نسلوں پر مشتمل ہے خسرو کا کلام ہر نئے دور میں منتقل ہوتے وقت اس دور کی زبان اور لسانی تبدیلیوں کے باعث مسلسل تبدیل ہوتا رہا ہے۔ اس لیے جو کلام ہمارے سامنے موجود ہے اس پر زبان کی قدامت کی چھاپ نہیں ملتی ہے اور ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ یہ تو پرانا کلام نہیں ہے ۔یہ اورل ہسٹری کا کام تھا کہ جس نے صدیوں تک خسرو کے کلام کو محفوظ رکھا اور اسے آنے والی نسلوں تک منتقل کیا۔ اگر ہم اورل ہسٹری کے اس کردار کی نفی کریں تو اردو ادب کی تاریخ اپنے ایک نہایت زندہ کردار سے محروم ہو جائے گی۔ اس طرح ہم اس بات کا مشاہدہ کرتے ہیں کہ جنرل ہسٹری یا لٹریری ہسٹری کے بعض خلایا تاریک گوشے اورل ہسٹری کی مدد سے پر کیے جاسکتے ہیں اور ان کو روشنی میں لایا جا سکتا ہے اور اس ترکیب سے تاریخ کو ہم ارتقائی عمل سے گزرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔

اردو ادب کے کچھ ایسے کردار بھی ہیں کہ جن کی تشکیل میں اورل ہسٹری کا خاص کردار پایا جاتا ہے ۔اب آیئے ہم کچھ دیر کے لیے شمالی ہند کا سفر کرتے ہیں۔ جہاں ٹائم ٹنل (Time Tunnel) میں ہماری ملاقات گولکنڈہ سلطنت کے ایک خوب صورت داستانی کردار سے ہوتی ہے۔ یہ ''بھاگ متی'' ہے۔ قطب شاہی دور کے سلطان محمد قلی قطب شاہ ۱۵۸۰ء۔۱۶۱۱ء) کی دل نواز خوب رو محبوبہ۔ جس کے نام پر محمد قلی قطب نے ''بھاگ نگر''

شہر بسا یا تھا اور بعد ازاں اس شہر کا نام تبدیل کر کے ''حیدر آباد'' رکھ دیا گیا تھا۔ اورل ہسٹری یہ بتاتی ہے کہ بھاگ متی گولکنڈہ کے نزدیکی گاؤں چچلم کی ایک رقاصہ تھی۔ محمد قلی قطب اپنی جوانی کے آغاز میں اس پر عاشق ہوا اور چچلم کے چکر لگانے لگا۔ ایک بار برسات کا زمانہ تھا موسی ندی میں طغیانی تھی ۔ یہ شام کا وقت تھا۔ نوجوان شہزادہ محمد قلی قطب اپنی محبوبہ کے عشق میں سرشار تھا اور ہر قیمت پر وہ شام چچلم میں گزارنا چاہتا تھا۔ عشق کے جنون ہی میں اس نے اپنا گھوڑا دریا میں ڈالا اور طوفان سے کھیلتا ہوا چچلم جا پہنچا۔ جہاں اس کی دل نواز محبوبہ اس کا شوق سے راستہ دیکھ رہی تھی ۔ دوسرے روز جب شہزادے کے باپ سلطان ابراہیم قطب شاہ کو شہزادے کی رومانوی مہم کا علم ہوا تو اس نے حکم دیا کہ موسی ندی پر ایک عمدہ پل تیار کر دیا جائے۔ سلطان سمجھتا تھا کہ نوجوان شہزادہ عشق کے ہاتھوں مجبور ہے اس لیے کسی طوفانی حادثہ کا شکار ہوسکتا ہے اس نے بیٹے کو عشق سے نہیں روکا بلکہ عشق کے سفر کو آسانی سے طے کرنے کے لیے پل کی تعمیر کا حکم دے دیا تھا۔ بھاگ متی اور محمد قلی قطب شاہ کے عشق کی یہ داستان نسل در نسل اورل ہسٹری ہی کے ذریعے ادبی تاریخ کے اوراق تک پہنچی ہے۔ محمد قلی قطب جب ۱۵۸۰ء میں گولکنڈہ کا سلطان بنا تو اس نے اپنی محبوبہ کی قدر و منزلت میں بہت اضافہ کیا۔ سلطان نے ایک ہزار سوار اس کے سپرد کر رکھے تھے اور وہ ان سواروں کے ساتھ بڑی شان و شوکت سے دربار میں آیا کرتی تھی۔ ہم عصر مورخ فرشتہ نے یہ کہا ہے کہ سلطان نے ''بھاگ نگر'' کے نام سے جو شہر آباد کیا تھا بعد میں اس کا نام حیدر آباد رکھ دیا تھا۔ دکن کے ممتاز مورخ ہارون خان شروانی نے بھاگ متی کے تاریخی وجود کو تسلیم نہیں کیا ہے مگر سچ یہ ہے کہ شروانی کی ساری تحقیق بھاگ متی کی متھ (Myth) کو نہیں توڑ سکی۔ (۲)

دراصل اورل ہسٹری کے وہ واقعات جن میں رومانس ہو وہ نہایت فرحت بخش اور مسرت انگیز ہوتے ہیں۔ اس لیے عوامی حافظہ کبھی بھی ان واقعات کے رومانس کو اپنے

آپ سے الگ کرنا پسند نہیں کرتا۔ گزشتہ سال ٦۔فروری کو جب میں اور پروفیسر مستومورا حیدر آباد دکن میں تھے تو ہم نے حیدر آباد کے نزدیک قلعہ گولکنڈہ کی بھی سیر کی ۔ پتھر کا بنا ہوا یہ قلعہ اب کھنڈرات کی شکل میں موجود ہے۔ بہت کم عمارتیں باقی ہیں۔ ان ہی باقی ماندوں عمارتوں کے قریب چلتے ہوئے ایک مقام پر ہمارا گائیڈ رک گیا تھا۔ اس نے ہاتھ کے اشارے سے پتھر سے بنی ہوئی بڑی بڑی کھڑکیوں کی طرف دیکھ کر بتایا تھا کہ ان کے درمیان جھولے لٹکا دیئے جاتے تھے جہاں شہزادیاں اور رقاصائیں جھولے جھولتی تھیں۔ اس وقت میں نے فوراً ہی اپنی چشم تصور میں یہ محسوس کر لیا تھا کہ اس مقام پر برسات کی آمد پہ زریں حوض رنگوں سے بھر دیئے جاتے تھے اور در و دیوار پھولوں سے سجائے جاتے تھے اور اسی مقام پر بھاگ متی اور دوسری محبوبائیں پھول پھینکتی تھیں رنگ گراتی تھیں اور برسات کے گیت گاتی تھیں۔ایسے موقعوں پر محمد قلی قطب شاہ نے اپنی محبوباؤں کے حسن کی بہت تعریف کی ہے میں یہاں کچھ حصے درج کر کے اس کے جمالیاتی ذوق کا رنگ پیش کروں گا:

''ان نئی نئی اور شوخ دوشیزاؤں نے اپنی چولیاں پانی کی بوندوں سے بھگولی ہیں اور جھولوں میں جھول رہی ہیں۔''

''ان چھبیلی پتلیوں جیسی دوشیزاؤں کے جوبن چولیوں کے بند سے آزاد ہو کر نکل پڑے ہیں۔ جس سے شراب عشق ابل رہی ہے اور وہ اپنی آنکھوں سے فریفتہ بنا رہی ہیں۔''

ادب میں اورل ہسٹری کی تلاش میں ہم اب برصغیر کے جنوب سے شمال کی طرف مغلیہ دور کے تاریخی شہر لاہور میں آتے ہیں۔ جہاں حکومت پنجاب کے دفاتر کے نزدیک پرانی وضع کا ایک مقبرہ نظر آتا ہے۔ اینٹ، چونے اور گارے سے بنی ہوئی اس عمارت میں پنجاب آرکائیوز کے ریکارڈز موجود ہیں۔ عمارت میں داخل ہوں تو دائیں

بائیں پرانے فرمان، تصاویر اور دستاویزات نظر آتی ہیں اور عمارت کے بائیں حصے میں سنگ مرمر سے بنا ہوا ایک تعویذ ملتا ہے جس پر ۹۹ اسمائے الٰہی کندہ ہیں۔ قبر کے کتبہ پر کسی قسم کی تاریخی عبادت درج نہیں ہے صرف یہ شعر لکھا ہے:

آہ گر من باز بینم روئے یار خویش را

تاقیامت شکر گویم کرد گار خویش را

اور آخر میں لکھا ہے ''مجنون سلیم اکبر'' سال وفات ۱۵۹۹ ہے۔

یہ عمارت اور اس عمارت میں دفن شدہ عورت اردو ادب میں اورل ہسٹری کی سب سے مشہور رومانوی مثال ہے۔

عجیب بات ہے کہ مغلیہ دور کی کسی بھی تاریخ میں اس مقبرے میں دفن شدہ خاتون کا تذکرہ نہیں ملتا ہے۔ یہ خاتون اورل ہسٹری میں ''انارکلی'' کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ ''انارکلی'' کون تھی؟ اس کی کہانی کیا تھی؟ اس کا انجام کیا ہوا؟ مغلیہ عہد اس قسم کی کوئی دستاویزی شہادت فراہم نہیں کرتا۔ انارکلی کے بارے میں اورل شہادتیں اس دور سے کاغذ پر نظر آنے لگتی ہیں جب سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں یورپین سیاح اور تاجر لاہور آ کر اس کہانی کو سنتے ہیں متاثر ہوتے ہیں اور پھر اسے اپنے ذاتی ریکارڈ میں درج کر کے ایک شہادت مہیا کرتے ہیں۔ ان ہی شہادتوں کا جائزہ لے کر اور لاہور میں اورل ہسٹری کے بیانات سن کر انیسویں صدی کے آخر میں'' تاریخ لاہور'' کے مصنف سید محمد لطیف نے انارکلی کے بارے میں یہ بیان درج کیا ہے کہ انارکلی وہ خطاب تھا جو اکبر کے حرم سرا کی پسندیدہ کنیز نادرہ بیگم یا شرف النساء کو دیا گیا تھا۔ ایک دن اکبر بادشاہ جب ایک ایسے کمرے میں بیٹھا ہوا تھا جہاں آئینوں کی قطاریں لگی ہوئیں تھیں اور نوجوان انارکلی اس کی خدمت پر مامور تھی۔ اس نے آئینوں میں اس کا عکس دیکھا تو اسے معلوم ہوا کہ وہ شہزادہ سلیم (جہانگیر) کی طرف دیکھ کر مسکرا رہی ہے۔ بادشاہ نے اس بات کو مجرمانہ عمل

قرار دے کر یہ حکم دیا کہ اسے زندہ دفن کر دیا جائے۔ شاہی احکام کی تعمیل کی گئی۔ انارکلی کو ایک بلند جگہ پر کھڑا کر کے اس کے چاروں طرف پختہ اینٹوں کی چنائی کر دی گئی اور یوں انارکلی کو دیواروں میں زندہ دفن کر دیا گیا۔(۳) انارکلی کی یہ نہایت الم ناک کہانی اورل ہسٹری کی شکل میں تین صدیوں سے زیادہ مدت تک عوامی حافظے میں محفوظ رہی اور ایک سچی داستان کے طور پر لوگ اسے سنتے رہے۔ اس الم ناک رومانوی داستان کو عروج بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ملا جب لاہور کے نوجوان ڈرامہ نگار امتیاز علی تاج نے اسے ایک ادبی ڈرامے کی شکل میں منتقل کر دیا۔ یہ ڈرامہ اپنی نفیس ادبی زبان ڈرامائی عناصر اور بالخصوص ایک الم ناک انجام کے باعث پورے برصغیر میں بے حد مقبول ہوا۔ امتیاز علی تاج نے اس المیہ کہانی کے ڈھانچے کی بنیاد پر رومانوی ڈرامہ پیدا کیا تھا۔ یوں اس میں اورل ہسٹری میں بیان شدہ اصل کہانی موجود ہے۔ انارکلی کی داستان میں اتنا تاثر تھا کہ سن پچاس کی دہائی میں ہندوستان کی سب سے بڑی تاریخی فلم ''مغل اعظم'' اسی داستان کے پس منظر میں بنائی گئی تھی۔ اس کے بعد پاکستان اور ہندوستان میں اس کہانی پر دو اور فلمیں بھی بنائی گئیں اور آج برصغیر پاک و ہند میں اورل ہسٹری کی سب سے اہم مثال 'انارکلی' سمجھی جاتی ہے۔ برصغیر کے عوام میں بہت کم لوگ ایسے ہوں گے جو اس داستان سے واقف نہ ہوں گے۔

برصغیر کے لوگ رومانوی داستان اور خاص طور پر المیہ داستانوں کو زیادہ پسند کرتے ہیں اسی قسم کی ایک اور داستان مرزا غالب اور ان کی محبوبہ کے بارے میں ہے وہ بھی بھاگ متی اور انارکلی کی طرح رقاصہ تھی۔ یہ داستان بھی اورل ہسٹری ہی کی دین ہے۔ غالب کے خطوط میں چند ایسے اشارے موجود ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اپنے عالم شباب میں اس نے ایک رقاصہ سے عشق کیا تھا جو بہت جلد مرگئی تھی اور اس کے مرجانے کا زخم بیس سال بعد تک بھی ہرا رہا تھا۔ اس کی موت پر غالب نے ایک مرثیہ

نما غزل لکھی تھی جو ان کی شاہکار غزلوں میں شمار کی جاتی ہے۔ غالب کے عشق کا یہ واقعہ اورل ہسٹری کے طور پر تقریباً ڈیڑھ سو برس تک محفوظ رہا۔ ۱۹۴۰ء کی دہائی میں اردو کے مشہور افسانہ نگار سعادت حسن منٹو نے اپنی کہانیوں میں اسے ایک داستانی شکل دے کر ابھارا۔ اس واقعہ کی بنیاد پر اس نے چند دوسرے کردار بھی تخلیق کیے اور اس طرح غالب کے رومانس کو ازسرنو زندہ کر دیا۔ منٹو کے بنائے ہوئے تانے بانے کی بنیاد پر انیس سو پچاس کی دہائی میں مرزا غالب کے نام سے سیراب مودی نے ایک فلم بنائی جو بہت مقبول ہوئی۔ اورل ہسٹری کی یہ داستان برصغیر میں اتنی مقبولیت رہی ہے کہ ۱۹۴۰ء میں ایک اور فلم لاہور میں بنائی گئی۔ مگر اس داستان کی شہرت اور مقبولیت میں اس وقت مزید اضافہ ہوا جب ہندوستان کے معروف ہدایت کار گلزار نے ایک طویل ٹیلی وژن سیریل غالب کی زندگی پر تیار کی۔ اس سیریل میں غالب اور رقاصہ کا معاشقہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔

اپنی اس بحث کے دوسرے حصے میں اب میں ۱۸۵۷ء اور اردو ادب میں ملنے والی اورل ہسٹری کے بارے میں کچھ عرض کروں گا۔ چوں کہ صرف ایک برس بعد ستاون کے انقلاب کو ڈیڑھ سو برس ہونے والے ہیں اس لیے اس موضوع پر گفتگو برمحل معلوم ہوتی ہے اور یہ طویل مدت گزرنے کے بعد اب ہمیں اس مواد کا بھی جائزہ لینے کی ضرورت ہے جو کہ اس موضوع پر اورل ہسٹری مہیا کرتی ہے۔ اس گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے تاریخ کے سلسلے میں چند باتیں عرض کرنے کی اجازت چاہوں گا۔ میری مراد یہاں جنرل تاریخ کے عام کردار سے ہے۔

تاریخ کے بہت سے واقعات، حقائق، حالات و حادثات کسی دور کے مخصوص حالات کے باعث تاریکی کی نذر ہو جاتے ہیں۔ کسی دور کے حکمرانوں کے خوف، جبر، جانی و مالی نقصان اور اشاعتی پابندیوں کی وجہ سے بے شمار مسائل تاریخ کے پردے میں چلے جاتے ہیں۔ چوں کہ حکمرانوں کی حکمت عملی کے سبب سے تاریخ کے صرف وہی پہلو نمایاں

کیے جاتے ہیں جو ان کی حکم رانی کا جواز فراہم کرتے ہیں اور ان کے عہد کی ظاہری صداقت کو سامنے لاتے ہیں۔اس لیے عام تاریخ کے جس حصے کو ہم بہت اہم، مستند اور مصدقہ سمجھ کر پڑھتے ہیں۔ وہ درحقیقت یک رخی تصویر پیش کر رہا ہوتا ہے اور اس کا مقصد حکم ران طبقے کے وجود کو تقویت دینا اور اسے سچا ثابت کرنا ہوتا ہے۔ کیا ہم اس حقیقت کا اعتراف نہیں کر سکتے کہ عام تاریخیں کسی نہ کسی تعصب اور مقصد کی نمائندگی کرتی ہیں۔ لہذا قاری کے طور پر ہمیں بہت محتاط ہو کر تاریخ کا مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔ اس مطالعہ میں ہمیں اپنے عقل وفہم کو ہمیشہ روشن رکھنے اور مورخین کے استدلال اور ان کے پیش کردہ تاریخی مواد کو معروضی نقطہ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ یہی وہ راستہ ہے جس کے ذریعے ہم کسی دور کا صحیح تاریخی شعور فراہم کرنے کی جستجو کر سکتے ہیں۔اس مقام پر اب میں برصغیر کے نوآبادیاتی دور کی تاریخ کی مثال پیش کرنا چاہوں گا۔ برصغیر کے برطانوی دور کی تاریخ نویسی کا کام انگریز اور یورپین مورخ کرتے رہے ہیں۔۱۹۴۷ء تک کی تاریخ خالص برطانوی نوآبادیاتی ذہن سے لکھی گئی ہے ۔نوآبادکار تاریخ کے ایک ایک واقعہ کو اپنے مفادات اور تعصاب کی آنکھ سے دیکھتے اور بیان کرتے ہیں۔ وہ تاریخ کے ساتھ انہیں اپنے گروہی مفادات کے ساتھ انصاف کرتے ہیں میں پورے یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ ایسے مورخین ڈھونڈے سے بھی نہ ملیں گے کہ جنہوں نے تاریخ کو تاریخ سمجھ کر لکھا ہو۔ اصل میں یہ مورخین اپنے گروہی یا نسلی مفادات کو الگ کر کے معروضی تاریخ نویسی کے عمل کو برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ انگریز مورخین نے سن ستاون کے واقعات میں جن مظالم کے تذکرے کیے ہیں وہ خود ساختہ اور مبالغہ انگیز بھی ہیں۔ یہ بات بالکل سچ ہے ۔برطانوی مورخین نے اپنی قوم پر ہونے والے مظالم پر بے انتہا ماتم اور چیخ و پکار کی ہے مگر سن ستاون کے انقلاب میں ہندوستانیوں پر جو کچھ بیتی اس کا ذکر کرنے سے ہر ممکن حد تک گریز کیا ہے۔ ستم یہ بھی ہے کہ اس انقلاب کے دوران اور اس کے بعد برطانوی جبر و

تشدد سے گھبرائے ہوئے ہندوستانی بھی ایسی داستانوں کو بہت کم رقم کرتے تھے۔

سن ستاون میں دلی کے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر اور اس کے خاندان کے ساتھ کیا کچھ بیتی؟ یہ لوگ کن مصائب کا شکار ہوئے؟ مغل شہزادے اور شہزادیاں کن الم ناک حالات سے گزرے؟ ان کو کیسی کیسی مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑا اور پھر سن ستاون کے بعد ان کی زندگیاں کیسے گزریں؟ یہ وہ بہب سے سوال ہیں جو سن ستاون کے حوالے سے ہمارے سامنے آتے ہیں مگر تاریخ ان کا جواب دینے سے معذور ہے یا پھر بہت ہی اختصار کے ساتھ جواب دے سکتی ہضے۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کے لیے ہمیں اورل ہسٹری سے رجوع کرنا ہوگا۔اردو ادب کی اورل ہسٹری میں اتفاق سے ایک ادیب نے بہت قابل قدر کام کیا ہے جو ۱۸۸۰ء میں دلی میں پیدا ہوا تھا۔ میری مراد صوفی منش ادیب خواجہ حسن نظامی سے ہے ۔خواجہ حسن نظامی وہ ادیب ہیں جنہوں نے سن ستاون پر اورل ہسٹری کا سب سے بڑا ذخیرہ فراہم کیا ہے۔سن ستاون کے مختلف موضوعات پر انہوں نے بارہ سے زائد ایسی کتابیں تیار کیں جن کا مواد اورل ہسٹری کے مصادر پر مشتمل تھا۔ خواجہ حسن نظامی کی نوجوانی کے دور تک سن ستاون کے مغل شہزادے، شہزادیاں یا ان کی اولادیں زندہ تھیں اور ان لوگوں کو اس انقلاب کے الم ناک حالات اچھی طرح سے یاد تھے۔ خواجہ صاحب نے ایسے لوگوں کے انٹرویو کر کے ان کو کہانیوں کی شکل میں تحریر کیا۔ یہ انتہائی درد ناک حوادث کی کہانیاں ہیں اور دلی کے شاہی خاندان کے مصائب کو سمجھنے کا سب سے اہم ذریعہ ہیں اور یہ کام اورل ہسٹری نے انجام دیا ہے۔

بہادر شاہ ظفر کی تاریخ بتاتی ہے کہ اس نے سقوط دلی سے قبل ۱۹ ستمبر کو قلعہ چھوڑ دیا تھا۔ ۱۸ اور ۱۹ ستمبر کی درمیانی رات میں قلعہ کے اندر قیامت برپا تھی۔ برطانوی توپوں کے گولے قلعہ کے اندر گرنے لگے تھے۔ ان حالات میں بہادر شاہ نے مجبور ہو کر اپنے شہزادوں اور شہزادیوں کو خدا حافظ کہنے کے لیے بلایا ان میں سے ایک شہزادی کلثوم زمانی

بیگم تھی۔کلثوم زمانی بیگم کے حالات سن کر خواجہ حسن نظامی نے بیٹی'' بنت بہادر شاہ'' کے عنوان سے اس کی کہانی تحریر کی تھی۔کلثوم زمانی بیگم کے بیان کردہ حالات ہمارے سامنے سقوط دلی کے وقت قلعہ کے دردناک حالات کی تصویر کھینچ دیتے ہیں۔ یہ کام جنرل ہسٹری کانہیں اورل ہسٹری کا ہے کہ اورل ہسٹری کسی خاص دور یا آشوب میں انسانی جذبات و احساسات کی زندہ تصویر پیش کرسکتی ہے:

'' جس وقت میرے بابا جان کی بادشاہت ختم ہوئی اور تاج وتخت لٹنے کاوقت قریب آیا تو دلی کے لال قلعے میں ایک افسوس ناک شور مچا ہواتھا۔ در و دیوار پر حسرت برستی تھی ۔اجلے اجلے سنگ مرمر کے مکان کالے سیاہ نظر آتے تھے۔ تین وقت سے کسی نے کچھ کھایا نہ تھا۔ زینب میری گود میں ڈیڑھ برس کا بچہ تھی اور دودھ کے لیے بلکتی تھی۔فکر اور پریشانی کے مارے نہ میرے دودھ رہاتھا نہ کسی انا کر۔ ہم سب اسی یاس و ہراس کے عالم میں بیٹھے تھے کہ حضرت ظل سبحانی کا خاص خواجہ سرا ہم کو بلانے آیا۔

آدھی رات کے وقت سناٹے کا عالم لوگوں کی گرج سے دل سہمے جاتے تھے لیکن حکم سلطانی ملتے ہی ہم حاضری کے لیے روانہ ہو گئے۔حضور جائے نماز پر تشریف رکھتے تھے۔تسبیح ہاتھ میں تھی جب میں سامنے پہنچی ۔جھک کر تین مجرے بجا لائی۔ حضور نے نہایت شفقت سے قریب بلایا اور فرمانے لگے ۔کلثوم! لو اب تم کو خدا کو سونپا۔قسمت میں ہے تو پھر دیکھ لیں گے۔تم اپنے خاوند کو لے کر فوراً کہیں چلی جاؤ۔ میں بھی جاتاہوں۔ جی تو نہیں چاہتا کہ اس آخری وقت میں تم بچوں کو آنکھ سے اوجھل ہونے دوں۔ پر کیا

کروں ساتھ رکھنے میں تمہاری بربادی کا اندیشہ ہے الگ رہو گی تو شاید خدا کوئی بہتری کا سامان پیدا کر دے۔

اتنا فرما کر حضور نے دست مبارک دعا کے لیے جو رعشہ کے سبب کانپ رہے تھے اٹھائے اور دیر تک آواز سے بارگاہ الٰہی میں عرض کرتے رہے۔''

''پچھلی رات کو ہمارا قافلہ قلعے سے نکلا۔ جس میں دو مرد اور تین عورتیں تھیں۔ مردوں میں ایک میرے خاوند میرزا ضیکاء الدین اور دوسرے مرزا عمر سلطان بادشاہ کے بہنوئی تھے۔ عورتوں میں، دوسری نواب نور محل۔ تیسری حافظ سلطان بادشاہ کی سمدھن تھیں۔ جس وقت ہم لوگ رتھ میں سوار ہونے لگے صبح صادق کا وقت تھا۔ تارے چھپ گئے تھے۔ مگر فجر کا تارا جھلملا رہا تھا۔ ہم نے اپنے بھرے پرے گھر پر اور سلطانی محلوں پر آخری نظر ڈالی۔ تو دل بھر آیا اور آنسو امنڈنے لگے۔ نواب نور محل کی آنکھوں میں آنسو بھرے ہوئے تھے اور پلکیں ان کے بوجھ سے کانپ رہی تھیں اور صبح کے ستارے جھلملانا نور محل کی آنکھوں میں نظر آتا تھا۔''(۴)

بہادر شاہ ظفر کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹ ستمبر کو قلعہ چھوڑنے کے بعد دلی کے باہر ہمایوں کے مقبرہ میں روپوش ہو گیا تھا۔ مگر ہمایوں کے مقبرے کی پناہ گاہ بنانے سے قبل وہ کہاں کہاں گیا تھا اس کی طرف ڈاکٹر مہدی حسن کی کتاب "Bahadur Shah II and the War of 1857 in Delhi" میں اشارات مل جاتے ہیں۔ مگر اس وقت بہادر شاہ ظفر کے رنج و الم، مایوسی اور بے سروسامانی کی کیا حالت تھی۔ اس کا جواب صرف اورل ہسٹری ہی دے سکتی ہے۔ مقبرہ ہمایوں میں پناہ لینے سے قبل بہادر

شاہ انتہائی بے بسی کی حالت میں اپنے باطنی مرکز یعنی خواجہ نظام الدین اولیا کے مرقد کا رخ کرتا ہے جو ہمایوں کے مقبرے کے نزدیک تھا۔ بہادر شاہ درگاہ میں حاضر ہو کر روٹی طلب کرتا ہے۔ جہاں اسے خانقاہ کے سادہ طریقے کے مطابق روٹی دی جاتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی مرتب کردہ کہانیوں میں یہ منظر موجود ہے جب دلی کا آخری بادشاہ اپنی زندگی کا سب سے سادہ کھانا کھاتا ہے۔ بہادر شاہ کی زندگی کے اس آخری آزاد دن کی کہانی خواجہ حسن نظامی نے اپنے نانا شاہ غلام حسن کی روایت کے مطابق بیان کی ہے۔ شاہ غلام حسن اس وقت درگاہ کے خدام میں سے تھے، ظفر ان سے عقیدت رکھتے تھے:

> ''میری والدہ ماجدہ بروایت اپنے پدر بزرگوار حضرات شاہ غلام حسن صاحب بیان فرماتی تھیں کہ جس دن بہادر شاہ دہلی کے قلعے سے نکلے تو سیدھے درگاہ حضرت محبوب الٰہی صاحب میں حاضر ہوئے اس وقت بادشاہ پر عجیب مایوسی اور ہراس کا عالم تھا۔ چند مخصوص خواجہ سراؤں اور کہاروں کے سوا کوئی آدمی ہمراہ نہ تھا۔ فکر و اندیشے سے بادشاہ کا چہرہ اترا ہوا تھا اور گرد وغبار سفید داڑھی پر جما ہوا تھا۔ بادشاہ کی آمد سن کر نانا صاحب درگاہ شریف میں حاضر ہوئے۔ دیکھا کہ مزار مبارک کے سرہانے در سے تکیے لگائے بیٹھے ہیں۔ مجھ کو دیکھتے ہی حسب معمول بشرے کو متبسم کر دیا۔ میں سامنے بیٹھ گیا اور خیریت دریافت کرنے لگا۔ جس کے جواب میں نہایت طمانیت سے بولے۔ میں نے تم سے پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ یہ کمبخت باغی سپاہی کسی کی بات نہیں مانتے ان پر اعتماد کرنا غلطی ہے۔ خود بھی ڈوبیں گے مجھ کو بھی ڈبوئیں گے آخر وہی ہوا کہ بھاگ نکلے۔ بھائی اگرچہ میں ایک گوشہ نشین فقیر ہوں مگر ہوں اس خون کی یادگار جس

میں آخر دم تک مقابلہ کرنے کی حرارت ہوتی ہے۔ میرے باپ دادائوں پر اس سے زیادہ برے وقت پڑے ہیں اور انہوں نے ہمت نہیں ہاری مگر مجھے تو غیب سے انجام دکھا دیا گیا ہے۔ اب میں اس شک و شبے کی کوئی گنجائش نہیں کہ میں تخت ہند پر تیمور کی آخری نشانی ہوں۔ مغلی حکومت کا چراغ دم توڑ رہا ہے اور کوئی گھڑی کا مہمان ہے۔ پھر جان بوجھ کر خواہ مخواہ کیوں خون ریزی کرائوں؟ اس واسطے قلعہ چھوڑ کر چلا آیا۔''

ان مکالمات کے بعد کچھ اسلامی تبرکات درگاہ میں بہ حفاظت رکھنے جانے کے لیے پیش کیے اور پھر اپنی بھوک اور پیاس کا ذکر کیا:

''نانا صاحب سے بادشاہ نے کہا کہ آج تین وقت سے کھانے کی مہلت نہیں ملی اگر گھر میں کچھ تیار ہو تو لاؤ نانا صاحب نے کہا ہم لوگ بھی موت کے کنارے کھڑے ہیں۔ کھانے پکانے کا ہوش نہیں۔ گھر جاتا ہوں جو کچھ موجود ہے۔ حاضر کرتا ہوں۔ بلکہ آپ خود گھر تشریف لے چلیں جب تک میں زندہ رہوں اور میرے بچے سلامت ہیں آپ کو کوئی شخص ہاتھ نہیں لگا سکتا پہلے ہم مر جائیں گے اس کے بعد کوئی اور وقت آ سکے گا۔ بادشاہ نے فرمایا آپ کا احسان ہے جو ایسا کہتے ہو مگر اس بوڑھے جسم کی حفاظت کے لیے اپنے پیروں کی اولاد کو قتل گاہ میں بھیجنا مجھے کبھی گوارا نہ ہوگا۔ زیارت کر چکا۔ امانت سونپ دی اب دو لقمے محبوبی لنگر سے کھالوں تو مقبرہ ہمایوں میں چلا جاؤں گا۔ وہاں جو قسمت میں لکھا ہے پورا ہو جائے گا۔

نانا صاحب گھر آئے دریافت کیا کہ کچھ کھانے کو موجود ہے۔ کہا گیا کہ بیسنی روٹی اور سرکے کی چٹنی ہے۔ چنانچہ وہی ایک خوان میں آراستہ کر کے لے آئے اور بادشاہ نے وہ چنے کی روٹی کھا کر تین وقت کے بعد پانی پیا اور خدا کا شکرانہ بھیجا۔ اس کے بعد ہمایوں کے مقبرے میں جا کر گرفتار ہوئے۔" (۵)

سن ستاون کے بعد مغل شہزادوں کا انجام بہت برا ہوا۔ بے شمار شہزادوں کو شاہی خاندان کا فرد سمجھ کر پھانسی پر لٹکا دیا گیا اور جو باقی بچے وہ گم نامی اور انتہائی غربت و ناداری کی حالت میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔

خواجہ حسن نظامی نے ۱۹۱۷ء میں دلی کے ایک اخبار کے دفتر میں ایک مغل شہزادے کو دیکھا تھا جو نہایت معمولی کام کرنے پر مجبور تھا۔ انہوں نے اس شہزادے کے گھر کو بھی جا کر دیکھا تھا اس کے گھر کا نقشہ کھینچتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"شہزادہ محمود آج ایک ایسے مکان میں رہتا ہے جہاں ان کے بڑوں کا ایک کمین سے کمین غلام بھی رہنا پسند نہ کرتا۔ نہ پکی دیوار ہے نہ پکی چھت ہے نہ پکا صحن ہے۔ کچی مٹی کی دیواریں ہیں جن پر کوئلے اور ٹھیکریوں کی پچی کاری ہے اور جن پر بارش کی بوندیوں نے خاک کے دروں کو چیر چیر کر گلکاریاں بنائی ہیں۔ شہزادے محمود کو آج وہ کھانا ملتا ہے جو اس کے بزرگوں کے خدمت گاروں نے بھی نہیں کھایا تھا۔ وہ سوکھی روٹیاں چٹنی سے کھا لیتا ہے۔ وہ ابالی دال سے پیٹ بھر لیتا ہے اور یہ بھی میسر نہ آئے تو اپنے معصوم بچوں کو تسلی دیتا ہوا فاقے میں پڑ کر سو جاتا ہے۔ شہزادے محمود کے پاس نہ کم خواب کے کپڑے ہیں نہ زربفت کے۔ وہ اور اس کے بچے

پیوند لگے کپڑے پہنتے ہیں اور سردی آ جائے تو پھٹی ہوئی گدڑیوں اور بوسیدہ کمبلوں کو اوڑھ کر رات بسر کرتے ہیں۔''

خواجہ حسن نظامی نے ایسے شہزادوں کو بھی دیکھا تھا جو زمانے کی گردش کے باعث بھیک مانگنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ان کی کہانیوں میں ایک ایسے ہی شہزادے کی کہانی بھی شامل ہے جو دلی کی جامع مسجد کے قریب رہتا تھا۔ وہ آنکھوں سے معذور تھا۔ میلا پیوند لگا ہوا پاجامہ پہنتا تھا۔ پاؤں میں ٹوٹی ہوئی جوتی تھی۔ الجھے ہوئے بال تھے۔ سر پہ ایک پھٹی ہوئی ٹوپی رکھی تھی۔ اس کے ایک ہاتھ میں بانس کی اونچی سی لکڑی ہوتی تھی اور دوسرے ہاتھ میں مٹی کا پیالہ۔ اس کے چہرے سے معلوم ہوتا تھا کہ جیسے وہ کئی مہینے کی بیماری کے بعد آج ہی اٹھا ہے۔ وہ داہنے پاؤں کو گھسیٹ کر چلتا تھا شاید اسے کبھی فالج ہو گیا ہوگا۔ یہ فقیر شہزادہ کسی دکان یا کسی شخص کے سامنے نہیں ٹھہرتا تھا۔ اگر کسی راہ گیر یا دکان دار کو رحم آ جاتا تو وہ اس کے پیالے میں پیسہ ڈال دیتا تھا۔فقیر شہزادہ جواب میں یہ کہتا تھا کہ بھلا ہو بابا خدا تم کو برا وقت نہ دکھائے۔آنکھوں کی معذوری کی وجہ سے وہ دیکھ بھی نہیں سکتا تھا کہ اس کو خیرات دینے والا کون تھا اور خود یہ فقیر شہزادہ کون تھا ،حسن نظامی یہ بتاتے ہیں کہ وہ بہادر شاہ کا حقیقی نواسہ تھا اور اس کا نام مرزا قمر سلطان تھا۔

۱۸۵۷ء کے موضوع پر اگر ہم اورل ہسٹری کے حوالے سے مصادر دیکھنا چاہیں تو اس میں خواجہ حسن نظامی کی بارہ کتابیں موجود ہیں۔ جن میں غدر کے اخبار، بیگمات کے آنسو، انگریزوں کے قصے، محاصرہ دہلی کے خطوط، غدر کے فرمان، دلی کی جانکنی، بہادر شاہ کا روزنامچہ، غدر کے صبح و شام قابل ذکر ہیں۔

سن ستاون کی اورل ہسٹری پر خطوط کی شکل میں ایک قابل قدر ذخیرہ موجود ہے۔ اس ذخیرے میں مرزا غالب کے وہ درد بھرے خطوط ہیں جن میں دلی کی تباہی پر آنسو بہائے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ دلی میں انگریزوں کے پھیلائے ہوئے نیٹورک میں

کام کرنے والے مقامی جاسوسوں کے خطوط کی خاصی مقدار موجود ہے۔ یہ جاسوس پابندی کے ساتھ دلی کی پہاڑی پر چھاؤنی میں بہادر شاہ کے دربار اور مقامی سپاہ اور افسروں کے بارے میں ضروری معلومات فراہم کرتے تھے۔انگریزوں نے ۱۸ ستمبر کو جو آخری فیصلہ کن حملہ کشمیری دروازے کی فصیل پر کیا تھا اس حملے سے قبل انہوں نے مقامی سپاہ کے توپ خانے اور ان کی فوجی قوت کے بارے میں اطلاعات ان ہی مقامی جاسوسوں کے ذریعے حاصل کی تھیں۔ ان جاسوسوں کے لکھے ہوئے خطوط کے ''غداروں کے خطوط'' کے مجموعے میں سلیم الدین قریشی مرتب کر کے شائع کر چکے ہیں۔

سن ستاون پر کچھ خود نوشتیں بھی موجود ہیں۔ ان میں ظہیر دہلوی کی داستان غدر، غالب کی دستنبو، معین الدین حسن خاں کی خدنگ نظر، نواب غلام حسن خان کی دلی کی سزا قابل ذکر ہیں۔

سن ستاون کے لوگ گیت پی سی جوشی نے مرتب کیے تھے جو ان کی مرتب کردہ کتاب انقلاب اٹھارہ سو ستاون میں شامل ہیں۔ اسی طرح سے عتیق احمد صدیقی کی مرتب کردہ کتاب اٹھارہ سو ستاون۔ اخبارات و دستاویزیں بھی بہت قابل قدر ہے۔ اس کتاب کا سارا مواد نیشنل آرکائیوز آف انڈیا کے ذخیرے سے حاصل کیا گیا تھا۔

مندرجہ بالا مباحث سے یہ بات بہ خوبی طور پر واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخ صرف جنرل ہسٹری ہی کا نام نہیں ہے۔ جنرل ہسٹری بلاشبہ بنیادی حیثیت کی حامل ہے اور تاریخی ماخذوں پر انحصار کے سبب اسے پورا پورا وقار حاصل ہے مگر جنرل ہسٹری کے بھی اپنے حدود ہیں، سرحدیں ہیں، یہ ہسٹری ان کے باہر قدم نہیں رکھ سکتی کیوں کہ تاریخ نویسی کے تقاضے اور ضابطہ اس کی اجازت دینے سے قاصر رہتے ہیں۔ لہٰذا جہاں پر جنرل ہسٹری اپنے ضابطوں کے باعث آگے قدم نہیں بڑھا سکتی وہاں اورل ہسٹری کا مواد یہ کردار ادا کرتا ہے۔ اورل ہسٹری اکثر اوقات تہذیب کی گم گشتہ ساعتوں کو روشن کرتی ہے اور

سانحات کی بے جان نبضوں کو قوت اور حرکت دے کر سانحات کی تصویریں پیش کرتی ہے۔ اردو میں اورل ہسٹری پہ مناسب طور پر کام نہیں ہوا ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو میں اورل ہسٹری کے ماخذوں سے رجوع کر کے استفادہ کیا جائے اور اس تاریخ کے کردار کو تسلیم کیا جائے اس صورت میں یقیناً تاریخ کی نئی جہات ہمارے سامنے آ سکیں گی۔

❖❖❖❖❖ ❖❖❖❖❖ ❖❖❖❖❖

حوالے

1. A Global Encyclopeia of Histrial Writing Garland Publishing, Inc. New york. 1998.
2. Sherwani, H.K. Muhammad Quli Qutab Shah. Founder of Hyderabad(London: Asia Publishing House, 1967.)

۳۔ سید محمد لطیف، تاریخ لاہور (لاہور: تخلیقات ،۱۹۹۴ء) ص ۲۶۰

۴۔ خواجہ حسن نظامی، بیگمات کے آنسو (لاہور: خواجگان پبلی کیشنز: س۔ن) ص ۱۴۔۱۳

۵۔ مذکورہ حوالہ ص ۱۰۸۔۱۰۷

ڈاکٹر صغیر افراہیم

داستانوں کا عروج و زوال

The article examines the rise and fall of the long narratives in prose - Dastan. This particular genre of literature flowers only in certain circumstances and historical eras. The discussion of the Dastan's provides the background and an analysis of the times that produced this literary form.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

انسانی زندگی میں 'تفریحات' کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔'تفریح' سے وقتی سکون ضرور حاصل ہوتا ہے۔اس کا سلسلہ تاریخی اعتبار سے انتہائی دراز ہے۔انسانی ارتقاء جب سوچنے،سمجھنے کے مرحلہ پر پہنچا تو 'تفریحات' کے لئے مختلف ذرائع اختیار کیے جانے لگے۔ذہنی و جسمانی تکان سے نجات،تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لئے اس کو وسیلہ بنایا گیا۔یہ تعیش کا سامان ہوا۔وقت آگے بڑھا۔انسان تہذیب کے دور میں داخل ہوا تو تفریح کو غیر شعوری طور پر وہ روپ ملنے لگا جسے بعد میں ادب کا ایک جز قرار دیا گیا۔تفریحات میں سے ایک تفریح واقعات کو دلچسپ انداز میں بیان کرنا ہوتا ہے تا کہ انسان اُس سے لطف اندوز ہو سکے۔واقعات بیان کرنے میں بال و پر کے اضافے سے کہانی اور قصے کی ابتدا ہوتی ہے اور یہ فن اپنی معراج پر پہنچ کر داستان گوئی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

<u>تعریف:۔</u> عربی میں قصہ۔حکایت،فارسی میں داستان،فسانہ اور ہندی میں کتھا ، کہانی

وغیرہ اپنے معنی کے لحاظ سے بظاہر ایک دوسرے کے متبادل الفاظ معلوم ہوتے ہیں اور بآسانی ایک دوسرے کی جگہ لے سکتے ہیں اور شاید اسی وجہ سے اردو کے افسانوی ادب میں اصطلاح کے طور پر مستعمل ہیں جیسے قصّوں کے تحت قصہ حاتم طائی، قصّہ چہار درویش، قصّہ بہرام گور۔ حکایات میں حکایت الجلیلہ، حکایات سخن سنج۔ داستانوں میں داستانِ امیر حمزہ، ہزارداستان۔ فسانہ کے تیئں فسانہ عجائب، فسانہ چمن شاہ وسمن بیگم۔ کتھاؤں میں کتھا سرت ساگر، برہت کتھا۔ اور کہانی کے صیغہ میں طوطا کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی وغیرہ الفاظ رائج ہیں جبکہ وسیع تر مفہوم یہ سبھی تقریباً ایک دوسرے سے قدرے مختلف، اور ان سب کے اوصاف و خصائص جدا گانہ ہیں مثلاً:

<u>قصّہ:۔</u> انسانی زندگی کے کسی پہلو یا کسی شخص کے عمل یا اُس پر گزر جانے والے حادثات و واقعات کا بیان قصہ میں اس طرح سے پیش کیا جاتا ہے کہ وہ حقیقی معلوم ہو کیونکہ اس کا بنیادی مقصد اصلاح کرنا یا اطلاع فراہم کرنا ہوتا ہے۔ اسی لیے قصوں پر کبھی کبھی تاریخیت کا بھی شبہ ہوسکتا ہے۔

<u>حکایت:۔</u> کسی بات کو قصہ کہانی کے طور پر اس طرح بیان کرنا کہ اس میں انسانی زندگی کے واقعات سے ہی کوئی اخلاقی نتیجہ نکالا گیا ہو، حکایت کے صیغہ میں آتا ہے۔ اس کا مقصود اطلاع فراہم کرنا ہوتا ہے اس لیے عموماً حکایت کی بنیاد حقیقت پر مبنی ہوتی ہے۔ اختصار اس کی خوبی میں شامل ہے۔ دراصل حکایات کی تعلیم ''جہان بانی اور زندگی میں کامرانی کے حصول'' کے لیے دی جاتی تھی جیسے کلیلہ دمنہ، حکایات ایسپ وغیرہ۔

<u>داستان:۔</u> ایسا افسانوی بیان جس کے سُننے سے طبیعت محظوظ ہو یعنی واقعات کو دلچسپ انداز میں بیان کرنے کا نام داستان ہے۔ داستانوں میں دلچسپیوں کے بے شمار سامان ہوتے ہیں لیکن حقیقت سے اُن کا واسطہ کم ہوتا ہے۔ بات میں طوالت کا احساس اور واقعات میں رنگ آمیزی کا تصور ابھرتا ہے، ذہن اور اعصاب کو راحت پہچانے کی غرض

سے حقائق سے چشم پوشی اختیار کی جاتی ہے۔ اس کا مقصد روتوں کو ہنسانا اور جاگتوں کو سلانا ہے۔اس کے واقعات خیالی جبکہ تاویلات عقلی ہوتی ہیں۔

فسانہ:۔ فسانے کو خیالی یا من گڑھنت کہا جاتا ہے حالانکہ یہ سچے ہوتے ہوئے جھوٹے، جھوٹی حیثیت رکھتے ہوئے بھی سچے ہوتے ہیں۔ان میں واقعات یا خیالات کی صورت میں کہیں نہ کہیں اصلیت پوشیدہ ہوتی ہے۔ان ہی کے ذریعے انسان نے پہاڑی درّوں اور گپھاؤں سے گذر کر تہذیب وتمدن کا سفر طے کیا ہے اور قدیم سے قدیم ترین مائتھولوجی سے واقف ہوا ہے۔

کتھا:۔ سنسکرت زبان میں نسلاً فخریہ طور پر بیان ہونے والی روداد کو کتھا کے نام سے منسوب کیا گیا ہے۔ابتداءً ان کا انحصار نیم تاریخی واقعات پر رہا جن میں ضمناً راوی کا حوالہ بھی دیا جاتا تھا۔دلکشی اس کا خاص عنصر قرار پایا تاکہ اس کے بیان سے سامعین کی طبیعت محظوظ ہو۔دیوی ،دیوتاؤں،رشی مینوں ،آواگون اور کرم دھرم کے توسط سے شروع ہونے والی کتھائیں ان گنت موضوعات کو لے کر پندوموعظت کا ذریعہ بنیں لیکن دلچسپی کا عنصر کبھی بھی مدھم نہ پڑا۔

کہانی:۔ 'کہنا' سے مشتق ہے۔کہی ہوئی بات چاہے وہ فرضی ہو یا حقیقی، کہانی کہلائے گی۔ابتداءً اس کا مقصد قاری کے لیے تفریح مہیا کرنا تھا۔یہ عموماً سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی رہی ہیں۔شروع شروع میں ان کی شکل بالکل ہلکی پھلکی اور سیدھی سادی تھی البتہ واقعات میں حیرت اور دلچسپی ضرور تھی۔

داستان سے مطابقت رکھنے والے مذکورہ تمام الفاظ جن کا ذکر اوپر گزرا ہے۔کسی نہ کسی حد تک باہم دگر مشابہ ہیں۔ان میں کہانی پہلے عالمِ موجود میں آئی پھر واقعات بیان کرنے میں بال و پر کے اضافے نے قصّہ کا روپ لے لیا اور رفتہ رفتہ یہ فن اپنے عروج پر پہنچ کر داستان گوئی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

اردو ادب میں عام طور سے چھوٹی کہانیوں کو حکایت ، کتھا ، اور بڑی کہانیوں کو قصہ ، فسانہ، داستان کہنے لگے اور جیسے جیسے وقت بیتتا گیا' داستان' لفظ رائج ہوتا گیا۔ یہ اردو زبان کی خوش نصیبی کہ مختلف خصوصیات کے دلفریب رنگوں کی ملی جلی شکل کو' داستان' کے نام سے تعبیر کیا گیا ، اور اس صنفِ ادب نے جلد ہی قبولِ عام کی سند حاصل کر لی۔ اور پھر اصطلاحاً اس کے ایک معنی طولِ کلام یعنی بات میں بات پیدا کرنے کے متعین ہوئے بشرطیکہ اس میں دلچسپی اور اشتیاق ہو۔ گویا تفریحِ طبع کے لیے فرضی یا من گڑھنت بات کو بھی داستان کہا جانے لگا۔ بہر حال داستانوں میں ایک مسرور کن جذب و کشش اور چھا جانے اور گھر کر لینے والی کیفیت ضرور تھی جس کی بنا پر وہ اپنے گرد و پیش کے ماحول پر قابض ہو گئی اور شائد اسی لیے کہا جاتا کہ داستانوں میں آنکھوں کا نور، دل کا سرور اور دماغ کو آسودہ کرنے کی صلاحیت موجود تھی۔ ڈاکٹر محمد استعلامی اپنے تحقیقی مقالہ ''فارسی زبان میں داستان نویسی کا آغاز و ارتقاء'' میں داستان کی تعریف اس طرح کرتے ہیں:۔

> ''وہ خوبصورت اور دلفریب جوابات جو انسان نے آج سے بہت پہلے اپنے جذبۂ تجسّس کو دیے ہیں اور ان کے وسیلے سے ذہنی سکون حاصل کیا ہے ان میں سے ایک کا عنوان داستان ہے۔''
>
> (ترجمہ رئیس احمد نعمانی)

موضوعات:۔ ابتداءً داستانوں کے موضوعات محدود اور مطمحِ نظر واضح تھا بعد میں انسانی زندگی کی بڑھتی ہوئی خواہشوں اور دلچسپیوں کے ساتھ ساتھ اس کے موضوعات بھی وسیع ہوتے گئے مثلاً نیم مذہبی ، نیم تاریخی ، حیوانی ، اخلاقی تمثیلی ، اساطیری ، سیاحتی ، شجاعتی اور شخصیت پرستی پر مشتمل داستانیں۔

نیم مذہبی داستانوں میں صبر تحمل، تسلیم و رضا اور انسانی دلجوئی کی تلقین کے ساتھ ساتھ دنیاوی معاملات پر معلمانہ انداز میں تبصرہ کیا جاتا ہے۔ انداز بیان ناصحانہ و عارفانہ

ہونے کے باوجود عشق کے سوز گداز کی دلکشی ہوتی ہے۔کیونکہ یہ داستانیں عوام کو ہدایت، رہبری اور ہمت بخشتی ہیں۔خوبی کی بات یہ ہے کہ ان میں مقامی بولیوں کے اثرات بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جیسے شکنتلا، بیتال پچیسی، امیر حمزہ وغیرہ۔

نیم تاریخی داستانوں میں عالی حوصلگی اور جوانمردی کے اوصاف بیان کیے جاتے ہیں۔ان کی اساس میں کہیں نہ کہیں تاریخی واقعات کی آمیزش ہوتی ہے۔جیسے قصہ ابوشحمہ، سنگھاسن بتیسی، بوستانِ خیال وغیرہ۔

حیوانی داستانیں عُرفِ عام میں ناصحانہ کہانیاں کہلاتی ہیں۔ان پندآموز کہانیوں میں درخت، پتھر، چرندوپرند انسانوں کی طرح چلتے پھرتے بلکہ گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ ہندوستان، مصر، یونان اور روم میں کثرت سے پائی جانے والی ان کہانیوں کو انگریزی میں فیبل Fable یا پیرابلس parables کہتے ہیں مذکورہ کہانیوں میں عیّارومکّار لوگ، جن و پری یا پھر دیوی دیوتا حیوانوں کے قالب میں داخل ہو کر اپنے مقصد کے حصول یا انسانی فلاح و بہبود کی جدوجہد کرتے ہیں۔اس کی بہترین مثال طوطا کہانی ہے۔

اخلاقی داستانوں میں تہذیب نفس اور شائستگی اخلاق کے لئے زندگی اور سماج کے فلسفیانہ نکات بیان کئے جاتے ہیں۔انسانی اقدار کو اُجاگر کرتے ہوئے فرماں برداری کی اہمیت بتائی جاتی ہے۔دُنیاوی معاملات پر ناصحانہ اور معلمانہ انداز میں تبصرہ کیا جاتا ہے۔اطاعت و انقیاد کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی جاتی ہے تا کہ جان و مال کی حفاظت کی جا سکے اور تنقید وتبصرہ کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹنے نہ پائے۔اِن داستانوں میں قصہ گو اپنی بات کی تصدیق کے لئے حقیقی یا مصنوعی حکایتوں کا سہارا لیتا ہے بلکہ ان کو گواہ کے طور پر پیش کرتا ہے جیسے حکایات حکیم بید پائے (حکایات ایسپ)، کلیلہ و دمنہ وغیرہ۔

تمثیلی داستانیں۔تمثیل کو انگریزی میں Allegory کہتے ہیں۔ایسی داستانوں میں علامتوں، اشاروں اور استعاروں کے ذریعے کہانیاں بیان کی جاتی ہیں بقول سہیل

بخاری ''تمثیل مجرد خیالات کو مجسّم بنا کر پیش کرتی ہے چنانچہ تجریدی اصولوں کو سمجھانے میں اس کو بہت استعمال کیا گیا ہے'' (اردو داستان ص ۳۳) جبکہ حیوانی اور اخلاقی داستانیں روزمرہ کی زندگی کے لیے کوئی نہ کوئی اخلاقی سبق رکھتی ہیں لیکن تمثیل بڑی حد تک حقیقت بیانی سے کام لیتی ہے۔ اس کی واضح مثال ملاّ وجہی کی 'سب رس' ہے۔

اساطیری۔ داستانوں کو دیومالائی، صنمیات اور متھ (Myth) کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ ان میں مافوق الفطرت مخلوقات کی حرکات و سکنات کا بیان ہوتا ہے۔ دیوی دیوتاوں، جن اور پریوں کے توسط سے طاغوتی طاقتوں کے قصّے بیان کیے جاتے ہیں۔ میلی نووسکی انسائیکلوپیڈیا برٹینکا کے چودھویں ایڈیشن میں لکھتا ہے کہ:۔

> ''اساطیر کسی سماجی رسم یا عقیدے کا ازمنہ قدیم کی کسی بہتر، زیادہ اعلیٰ اور زیادہ مافوق الفطرت حقیقت میں سراغ لگا کر اسے مستحکم بناتی اور اس کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتی ہیں۔'' ص ۵۵

اساطیری کہانیاں قریب قریب دُنیا کے ہر خطّہ اور زبان میں پائی جاتی ہیں۔ ان کا تعلق مذہبی رسوم و عقائد سے ہے۔ مادھونل۔ کام کنلا، بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی میں ہندو دیومالائی ماحول پوری طرح اُجاگر ہے۔

سیاحتی داستانوں میں سامع/قاری ایک اُفق تک کا طویل سفر طے کرتا ہے۔ دشت و جبل، صحرا و دریا سے ہمکنار ہوتا ہے۔ آکاش و پاتال کی سیر کرتا ہوا فتوحات کے نئے علم بلند کرتا ہے۔ آرائشِ محفل، گلدستہء عجائب رنگ، قصہ ممتاز وغیرہ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

شجاعانہ داستانیں عجیب و غریب کارناموں اور دلچسپ مہمات سے بھری پڑی ہیں ان میں جنگی داوٗ پیچ کے ساتھ ساتھ اُولوالعزمی کی کہانیاں کہی جاتی ہیں۔ داستانِ امیر حمزہ اس کی عمدہ مثال ہے جس میں نسل در نسل شجاعانہ کارناموں کا ذکر کیا گیا ہے۔

شخصیت پرستانہ داستانیں ہیروشپ تصور لے کر اُبھرتی ہیں مثلاً رستم و سہراب، ملا نصیرالدین، حاتم طائی جیسی داستانوں کا سارا انحصار ہیرو کے کرّوفر اور اُس کے مردانہ حُسن وقار پر مبنی ہے۔

شرائط اور اجزائے ترکیبی:۔ مذکورہ موضوعات کو ہم مذہبی، معاشرتی، عشقیہ اور طلسماتی داستانوں کے ذیل میں بھی تقسیم کر سکتے ہیں بہرحال داستانوں کا موضوع کچھ بھی ہو اُس میں حسن و عشق کی نیرنگیوں کے ساتھ دلچسپی کا عنصر لازمی ہے کیونکہ داستان کے اسی لازمی عنصر کے سہارے سبھی تانے بانے بنے جاتے ہیں۔ اس لیے کہاجاتا ہے کہ داستانیں نہ صرف عوام و خواص کی خواہشات کی تکمیل کا ذریعہ ہیں بلکہ یہ اُن کی ذہنی، جذباتی اور ادبی ضرورتوں کو بھی پورا کرتی ہیں۔اس کی وضاحت عبدالحلیم شرر ''گذشتہ لکھنؤ'' میں کرتے ہوئے داستان کے چار فن بتاتے ہیں (۱) رزم (۲) بزم (۳) حسن و عشق (۴) عیاری ص (۱۹۹) جبکہ خواجہ امان دہلوی نے ''حدائق الانظار'' میں داستان نگاری کے لیے پانچ شرائط مقرر کی ہیں:۔

۱۔ داستان طویل ہو لیکن تکرار نہ ہو۔

۲۔ بنیادی مقصد پیشِ نظر ہو یعنی نفس مطلب پر توجہ ہو مع خراشی و ہزل سے بچا جائے۔

۳۔ زبان میں لطافت اور بیان میں فصاحت ہو۔

۴۔ عبارت سریع الفہم بلکہ قصہ کے مطابق ہو۔

۵۔ قصہ حقیقی اور اصلی معلوم ہو۔

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ داستان کی فنّی خصوصیات میں دلچسپی (اور تجسس) تحرّک، طوالت، لطافت زبان اور فصاحتِ بیان کا ذکر بار بار کیا گیا ہے۔اور یہ اجزا جس محور کے گرد گھومتے ہیں اُسے ہم پلاٹ کا نام دے سکتے ہیں حالانکہ پلاٹ کی وہ واضح شکل داستانوں میں نہیں ملتی ہے جس کا اہتمام ناول اور افسانہ میں کیا گیا ہے۔ مبہم شکل ہی سہی

پھر بھی داستانوں میں پلاٹ ہیں اور اُنہیں ہم تین حصّوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:۔

۱۔ وہ داستانیں جن میں بنیادی پلاٹ برائے نام ہو، اولیت ضمنی کہانیوں کو حاصل ہو جیسے داستانِ الف لیلہ، بیتال پچیسی، سنگھاسن بتیسی۔

۲۔ وہ داستانیں جن میں ضمنی کہانیاں کئی ہوں مگر بنیادی پلاٹ سے گہرا ربط رکھتی ہوں جیسے باغ و بہار، آرائشِ محفل، سند باد وغیرہ مگر یہ بات قابل توجہ ہے کہ پلاٹ سے یہ گہرا ربط واقعات میں علت و معلول پر منحصر نہیں ہوتا کیونکہ داستانوں کی دُنیا، اتفاقات کی دُنیا ہے اور یہاں ایک واقعہ کا دوسرے واقعہ سے کوئی منطقی تعلق یا جواز نہیں ہوتا۔

۳۔ اکہرے اور گُتھے ہوئے پلاٹ کی داستانیں جیسے رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی، صنوبر، قصہ سرورافزا وغیرہ۔

اردو ادب میں پہلی اور دوسری قسم کی داستانیں کثرت سے ملتی ہیں کیونکہ پلاٹ کے اعتبار سے ان کا دائرہ محدود ہوتا ہے لیکن ضمنی قصّوں کی بدولت یہ لا محدود ہوتی چلی جاتی ہیں۔ عام طور سے ان کا پلاٹ کچھ اس طرح سے ہوتا ہے کہ ہیرو کسی اہم مقصد کے حصول کی غرض سے قصد سفر کرتا ہے۔ راہ میں طرح طرح کی مشکلات اور آفاتِ ارضی و سماوی آزمائشوں سے وہ نبرد آزما ہوتا ہے۔ کچھ کھوتا ہے، کچھ پاتا ہے بالآخر اپنی مُراد کو پہنچ کر فتح یاب ہوتا ہے۔ داستانوں کا اختتام اس طرح کے الفاظ پر ہوتا ہے کہ جس طرح خدا نے اُن کے دن پھیرے۔ ہمارے بھی پھیر دے یا خدا نے جیسے اُن کی مرادیں پوری کیں سب کی مرادیں پوری کرے! یہ جملہ اُس نا آسودگی کے احساس کو اُجاگر کرتا ہے جس دور میں داستان گو اور اس کا سامع اپنی موجودہ زندگی سے مطمئن نہیں تھا بلکہ بہتر زندگی کا متمنی تھا۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ اردو داستانیں ایک ایسے معاشرے میں پروان چڑھی ہیں جو ایک طرح سے زوال پذیر تھا، روز بروز حرکت و عمل اور کردار کی پختگی کھوتا جا رہا تھا۔ البتہ

اسی زوال آمادہ معاشرے میں داستان گو ایک جانب تو اپنے عہد اور حالات سے بے اطمینانی اور ایک بہتر زندگی گذارنے کا طلبگار ہوتا ہے تو دوسری طرف توفیقِ خداوندی، مددِ ایزدی اور مقدر کے سہارے عظمتِ رفتہ کی یاد دلاتا رہتا ہے ساتھ ہی ساتھ قوم کے نگہبانوں کو جو بے عملی کے مرض میں مُبتلا تھے، عمل اور جدو جہد کا طعنہ بھی دیتا رہتا ہے۔

فنی حدود میں رہتے ہوئے اردو داستانوں کہ دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے (۱) بزمیہ (۲) رزمیہ (حسن و عشق تو داستانوں کا لازمی جُز ہے اور عیاری ہر داستان میں نہیں ہے)۔ بزمیہ داستانوں میں دوستی، ہمدردی اور صلح و آشتی کا ذکر ہوتا ہے تو رزمیہ داستانوں میں رقابت، نفرت، جنگ، عیاری اور فریب کاری کا دخل ہوتا ہے۔ ہیرو شپ رزمیہ داستانوں کا نمایاں وصف ہے۔ یا پھر اس تقسیم کو ہم مختصر داستانوں اور طویل داستانوں کے خانوں میں ڈال سکتے ہیں۔ مختصر داستانوں میں عموماً چھوٹے چھوٹے قصّوں کو کسی ایک مرکزی قصّہ سے منسلک کردیا جاتا ہے۔ ایسے داستانوں کے پلاٹ چُست ہوتے ہیں شائد اس وجہ سے کہ اس میں قصّہ کو طول دینا مقصود نہیں ہوتا مثلاً فسانۂ غوث، رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی، باغ و بہار وغیرہ۔ اس کے برعکس طویل داستانوں میں واقعات کی غیر معمولی وسعت، پیچدگی، رنگارنگی اور عیاروں کی شمولیت کی وجہ سے ضمنی کہانیوں، قصّہ در قصّہ کے فن سے کام لیا جاتا ہے۔ مہم کے بعد مہم اور حادثے کے بعد حادثے کا بیان ہوتا ہے۔ قصّہ کا اختتام قریب اور مسائل بظاہر سُلجھتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ اچانک کسی نئی مصیبت کا نزول ہوتا ہے اور قاری/ سامع ہکّا بکّا رہ جاتا ہے۔ جیسے داستان امیر حمزہ، بوستان خیال، گلستان مقال، طلسم ہوش رُبا وغیرہ البتہ ان لحیم شحیم داستانوں میں ضمنی کہانیاں اپنے آپ میں مکمل اور آزاد ہونے کے باوجود مذکورہ داستانوں کا جُز ہوتی ہیں۔

اردو داستانوں میں تین قسم کی فضا پائی جاتی ہے۔ (۱) عرب ایرانی (۲) قدیم

ہندوستانی (۳) ہند اسلامی۔ اور اس کی بُنیادی وجہ اردو داستانوں کے مآخذ ہیں جو صدیوں کے میل جول اور لین دین کی وجہ سے وجود میں آئے۔ تاریخ کے اوراق کو پلٹ کر دیکھیں تو ہماری داستانوں نے سنسکرت، عربی اور فارسی داستانوں کے روشن چراغوں سے اپنے چراغ جلائے ہیں۔ جیسے سنسکرت کی مشہور داستانوں میں رامائن، مہا بھارت، پنچ تنتر، ہت اُپدیش، کتھا سرت ساگر، سنگھاسن بتیسی، بیتال پچیسی، شکنتلا وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔ عربی قصوں میں قصص الانبیاء، الف لیلہ، حاتم طائی، دستور عشاق، قصہ چہار درویش کا ذکر آتا ہے اسی طرح فارسی داستانوں میں شاہنامہ، ہزار داستان، گلستان، انوارِ سہیلی، داستانِ امیر حمزہ، بوستان خیال وغیرہ سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اردو داستانوں میں ان تینوں تہذیبوں کے ملے جُلے نقوش نظر آتے ہیں۔

<u>داستان کا مقصد:۔</u>داستانوں کا مقصد روز مرہ کی تلخیوں، محرومیوں اور ناکامیوں کے مقابل حسین دنیا کی تخلیق رہا ہے۔ بقول شمس الرحمن فاروقی ''داستان کا مقصد ایسی دنیا خلق کرنا ہے جو عام دنیا سے مختلف ہو، اور ممکن حد تک دور بھی ہو، لیکن اس سے عام دنیا کے بارے میں، اور اس سے بڑھ کر یہ کہ خارجی کائنات کے بارے میں نتائج نکالے جا سکیں''۔(داستان امیر حمزہ۔زبان بیانیہ، بیان کنندہ اور سامعین۔ص ۸۰) خیال وخواب کی اس کائنات کی تخلیق کے لئے تحیّر و تجسّس اور واقعات کے نشیب و فراز سے کام لیا جاتا ہے اور سارا زور واقعات کو خوب سے خوب تر بنانے پر صرف کیا جاتا ہے۔ معاشرتی، سماجی اور سیاسی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو کل کے انسان نے اپنے احساس تنہائی اور احساس محرومی کی کوفت اور اُس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ کو ختم کرنے کی غرض سے داستان سرائی کا سہارا لیا تھا۔ نسخہ مجرّب تھا، کارآمد ثابت ہوا۔ اور پھر دھیرے دھیرے ذہنی آسودگی، جسمانی تکان سے نجات، تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لیے 'داستان' سب سے مؤثر وسیلہ بن گیا۔ عقل وخرد کی کارفرمائیوں نے ایسے ایسے پیچیدہ مسائل چٹکیوں میں حل کر دیے کہ

ذہن حیران و پریشان اور سامعین ششدر ہو گئے۔ خیالات کی بلند پروازی، مافوق الفطرت عناصر کی تحیر خیزی اور زبان و بیان کی رنگینی نے داستان کو بام عروج پر پہنچا دیا۔ چونکہ مذکورہ صنف کا بنیادی اثر سننے، پڑھنے والے پر براہِ راست ہوتا تھا اس لیے داستانوں میں اخلاق آموزی، تہذیبِ نفس، عالمانہ دقیقہ سنجی سے بھی کام لیا جاتا، اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس کے وسیلے سے حکمرانوں سے عقیدت اور اُن کی فرماں برداری کا پرچار کیا جاتا، تا کہ عوام حاکمِ وقت کو اپنا محافظ، نگہبان اور ان داتا سمجھ سکیں، اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ 'داستان' جہاں عوام و خواص کی تفریح طبع کا سامان تھی وہیں عوام کو خواص کے تئیں اُلجھائے رکھنے کا مؤثر ذریعہ تھی۔

<u>داستان کا فن:</u>۔ داستان بُنیادی طور پر کہنے کا فن تھا۔ اچھے داستان گو کی یہ خوبی ہوتی تھی کہ وہ قصہ کے نازک سے نازک موڑ پر اپنی قوتِ اختراع کی بدولت سامعین میں دلچسپی اور تجسس برقرار رکھے۔ موقع و محل کے اعتبار سے اُس کو اس طرح مختصر کرے یا طول دے کہ سُننے والے پر بارِ خاطر نہ ہو بلکہ اُٹھتے وقت وہ ہشاش بشاش ہو مگر ذہن شش و پنج میں مبتلا ہو۔ ماضی بعید میں داستان گو کو نہ صرف شاہی سرپرستی حاصل تھی بلکہ امراء اور روساء بھی باقاعدہ داستان گو ملازم رکھتے تھے۔ اس فن کی مقبولیت کا یہ حال تھا کہ دیوان خانوں اور شاہی محلوں کے علاوہ عوامی سطح پر باذوق حضرات آفتاب کے غروب ہوتے ہی جلد سے جلد اپنے کام کاج سے فارغ ہو کر کسی سرائے، بازار، چوپال یا کسی مخصوص مقام پر حلقہ بنا کر داستان سُننے جمع ہو جاتے اور رات گئے تک داستان سرائی کا سلسلہ جاری رہتا۔ لُطف کی بات یہ ہے کہ داستان گو قصہ کو جہاں چھوڑتا، وہ نقطہ بلکہ عبارت سامعین کو یاد رہتی اور جب وہ دوسرے دن سامعین سے مُسکراتا ہوا پچھلی کڑی کے بارے میں دریافت کرتا تو حرف بہ حرف قصے کی عبارت سُنا دی جاتی۔ پھر لفظ تھرکنے لگتے اور گرمیٔ آواز کے ساتھ سامعین کے دل و دماغ میں اُترنے لگتے۔ داستان گو نہ صرف الفاظ کے زیر و بم سے رزم و

بزم کی ہو بہو تصویر کھینچتا بلکہ اعضاء کی حرکات وسکنات اور چہرے کے اُتار و چڑھاؤ سے مذکورہ کرداروں کے پارٹ ادا کرتا۔ وہ صرف کامیاب نقل ہی نہیں کرتا بلکہ اپنے اس عمل سے نہایت گہرا اور دیرپا تاثر قائم کرتا جو سامع کے دل کی دھڑکن، سانس کی رفتار اور خون کے دباؤ میں اضافہ کرتا۔ ڈاکٹر مومن محی الدین اس بابت لکھتے ہیں:

> ''داستان گو کا انداز اس کی قوتِ بیان علمیت اور خطابت کے لحاظ سے ہوتا تھا...... وہ اپنے قوتِ تخیل اور انداز کے امتزاج سے ایک نئی دلکشی پیدا کرتا۔ عاشق مہجور کے بیان میں وہ اسی اضطراب اور بے قراری کا اظہار کرتا گویا وہ خود ہی عاشق ہے۔ پریوں کے طلسمی کائنات کا ذکر کرتا تو اس کی جادو بیانی خود فراموشی طاری کر دیتی ہے۔ رزمیہ داستانوں میں وہ خود شمشیر بکف بن جاتا۔ شبستان محبت میں حریر و پرنیاں کی طرح لطافت بیان سے جادو جگاتا۔ ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی عکاسی چہرے کے اُتار چڑھاؤ سے کرتا ہے۔ تصور کی نادرہ کاری تخیل کی پرواز اور جادو بیانی سے ایسے مرقع اور تصویریں پیش کرتا اور نظارے دکھلاتا جن سے زندگی میں نظریں محروم رہتیں۔''
>
> (فارسی داستان نویسی کی مختصر تاریخ ص ۔۱۴)

داستانوں سے عوامی دلچسپی اور انہماک کا یہ حال تھا کہ جن قصبات میں داستان گو نہیں ہوتے تھے وہاں کوئی پڑھا لکھا شخص کسی قلمی نسخہ کو لے کر مجمع کے بیچ بیٹھ کر اس طرح پڑھنا شروع کرتا کہ محویت کا عالم طاری ہو جاتا۔اور پھر یہ سحر زدہ ماحول سامع کو ایک ایسی جذباتی دُنیا کی سیر کراتا جو روزمرہ کی کرخت دُنیا سے بالکل مختلف ہوتی۔ نئے نئے طلسمات اور عجیب وغریب واقعات سے پُر، یہ دنیا بڑی انوکھی، رنگارنگ اور دلفریب

ہوتی۔ ہر طرف عیش و عشرت اور مسرت و شادمانی کے قہقہے بلند ہوتے اور انسان ہر طرح کی فکر و پریشانی سے آزاد ہو جاتا۔ نہ بھوک سے سسکتے ہوئے لوگ ہوتے نہ جدو جہد میں گرفتار انسان۔ نہ کوئی بیماری سے مرتا نہ زندگی سے تنگ آ کر خودکشی کرتا، نہ اقتصادی بدحالی میں کوئی مبتلا ہوتا اور نہ سماجی پریشانی میں غرض بڑی عجیب و غریب یہ دنیا ہوتی جو حقائق سے جُدا، ریت کے تودوں پر کھڑی رعنائیوں سے بھر پور، جادوگروں، نجومیوں، جوتشیوں اور جن و پری سے آباد ہوتی۔ بادشاہ، وزیر، تاجر، امیر اور عیار سب دوستی و دشمنی، رشک و حسد کے بندھنوں میں جکڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ یا تو نیکی کے پتلے ہوتے ہیں یا بدی کے مجسّمے۔ اُن کے یہاں ہر چیز اپنی انتہا پر ہوتی۔ نیکی و بدی، شرافت و خباثت، بہادری و بزدلی، محبت و نفرت، ہر چیز کی معراج، بلند سے بلند اور پست سے پست۔ یہاں ایسے واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں جن کا اس سے پہلے کوئی نام و نشاں بھی نہ ہوتا اور سب سے بڑی بات یہ کہ فتح ہمیشہ نیکی کی ہوتی جسے انسانی ذہن فی الفور قبول کر لیتا۔

داستان دراصل زندگی اور اس کی حقیقتوں سے فرار کا دوسرا نام ہے خواہشات کی تکمیل جب حقیقی عنوان سے نہ ہو پاتی تو تخیل کے سہارے ان کو پورا کرنے کی کوشش کی جاتی۔ اسی لیے عہدِ ماضی میں جب انسان اپنے خیالات سے حاصل کرتا تو عموماً داستانوں کی دنیا میں پہنچ کر ذہنی و قلبی سکون حاصل کرتا کیونکہ یہاں اس کی تشنہ آرزوئیں پوری ہوتیں۔ وہ ہواؤں کے دوش پر، پُر اسرار وادیوں میں پرواز کرتا اور نرم و نازک لمس کو محسوس کرتا۔ اس پناہ گاہ میں اپنے اوپر ایک ایسی خودفراموشی کی کیفیت طاری کر لیتا کہ اپنے حالات سے قطعی بے گانہ ہو کر ایک ایسے جہاں میں پہنچ جاتا جہاں تک اس کی پرواز ممکن نہ رہی ہو۔

<u>تنقیدی مطالعہ:</u>۔ داستانوی ادب کو تنقیدی تناظر میں دیکھا جائے تو ان میں نہ تو گہرے جذبات ہوتے تھے اور نہ ہی فن کے لیے کوئی اہتمام۔ اصل قصہ انتہائی دراز ہوتا جس کا

محور خواص ہوتے۔ ڈھیر سارے واقعات ہوتے۔ قصّے کے اندر سے قصہ نکلتا جس کا اصل قصّے سے کوئی گہرا تعلق ہوتا اور نہ ہی کوئی خاص پس منظر۔ محض تفریح طبع کی خاطر یا پھر داستان کو طول دینے کے لئے ان کو شامل کیا جاتا تھا۔ ساری داستانیں تخیلی و تصوراتی ہوتیں جن کا ہماری روزمرّہ کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ الفاظ کی رنگینی، عبارت آرائی اور تشبیہات و استعارات سے مرصّع داستانوں میں نہ تو وقت کا تعین ہوتا اور نہ مقام کا خیال۔ انجام ہمیشہ طربیہ، کسی نصیحت آموز سبق کے ساتھ ہوتا جس میں بدی پر حق کو فتح حاصل ہوتی۔ لیکن ان سے عمل کے لیے کوئی راہ نہیں نکلتی۔ کیونکہ تقدیر پر قانع رہنے والی یہ داستانیں توہم پرستی اور طلسمی رموز سے بھری ہوتیں جو انسانی ذہن کو لاشعوری طور پر تدبیر سے بیگانہ بناتیں۔

داستانوں کے مرکزی کرداروں کا تعلق طبقہء بالا سے ہوتا۔ ہیروشپ کے اُس دور میں ایسے اشخاص کا انتخاب کیا جاتا جو تمام صفات سے مُزیّن ہوں اور پھر اُن ہی کی مناسبت سے ضمنی کرداروں کو شامل کیا جاتا۔ مرکزی کرداروں کے علاوہ داستانوں میں دیو، دیونی، بھوت، بھوتنی، پری، جن، ساحر، راکھشس، عیّار، سادھو، فرشتہ، نقاب پوش جیسے مافوق الفطرت، بے شمار ضروری اور غیر ضروری کردار ہوتے یا پھر اُن کے پاس کوئی ایسا کراماتی یا جادوئی عطیہ ہوتا کہ وہ ناممکن کاموں کو سرانجام دے سکتے ہیں۔ ہیرو عام طور سے اعلیٰ طبقہ سے متعلق ہوتے ہیں جو دیکھنے میں ہماری اپنی دنیا کے انسانوں سے ملتے جلتے معلوم ہوتے ہیں لیکن اپنی غیر معمولی صلاحیت کی بنا پر مثالی اور مافوق البشر نظر آتے ہیں جن کے سامنے معمولی افراد کی زندگی کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ ان کے اعمال و افعال اور طور طریق نمایاں طور پر ممتاز ہوتے ہیں۔ چونکہ ان مرکزی کرداروں کو محیرالعقل کارنامے انجام دینے ہوتے ہیں اور اپنے سے بڑھ کر قوّی و خوفناک جنوں، بھوتوں، چڑیلوں اور پریوں سے مقابلہ کرنا ہوتا ہے اسی لیے بزرگ ہستیوں، تختیوں، اسم اعظم، جادوئی چراغ، انگوٹھی، تلوار،

سرمہ، ٹوپی غرض شعبدوں اور تعویذوں سے کام لیا جاتا ہے جس سے وہ بشر ہوتے ہوئے بھی غیبی طاقتوں کے سہارے فوق البشر بن جاتے ہیں اور تمام مشکلات حل کرتے ہوئے سب پر غالب رہتے ہیں۔اس کے علاوہ داستانوں کے ہیرو ہمیشہ حق پر ہوتے ہیں بالآخر فتح و کامرانی کا سہرا ان ہی کے سر رہتا ہے۔ خطرناک جنگل، خوفناک جزیرے، دریا اور پہاڑ ان کے لیے کوئی حقیقت نہیں رکھتے ہیں۔ تمام رکاوٹوں اور بندشوں کو توڑتے ہوئے داستانی ہیرو کسی نہ کسی طرح اپنی منزل مقصود پر پہنچ ہی جاتے ہیں۔کبھی کوئی ہیبتناک و خونخوار دیو سرِ راہ ہوتا ہے تو کبھی کوئی حسین وجمیل پری مدد کرتی ہے۔ بڑے بڑے معرکوں میں گرفتار ہو کر آگ اور خون کے دریاؤں کو عبور کرتے ہیں سخت مصیبتیں جھیلتے ہیں لیکن صبر وتحمل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے ہیں ویسے انسان کی یہ فطری خواہش ہوتی ہے کہ تمام موانعات کے باوجود اصل مقصد بر آئے۔ نیکی کی فتح ہو اور اُسے ہر شخص قبول کرے۔ انسان کی اس فطری خواہش کا اظہار داستانوں میں بھرا پڑا ہے۔ نیکی سے رغبت اور بدی سے بہ شدّت نفرت کے لیے ایسے فضا تیار کی جاتی ہے جس میں نیکی بہرحال بدی پر غالب رہے۔اس فضا کی تاثیر کو برقرار رکھنے کے لیے داستان گو نت نئے واقعات کے سہارے تحیّر و تجسّس کے ذرائع پیدا کرتا ہے۔ حیرت و استعجاب کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ قاری/ سامع اس بات کو باور کر لے کہ آخر کار نیکی کی فتح کے اسباب غیب سے پیدا ہوتے ہیں اور جو کچھ ہو رہا ہے وہ مشیت ایزدی کے مطابق ہے۔ چنانچہ اُسے محض عالم اسباب کی سختیوں سے گھبرا کر نا اُمید نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ نیکی کی راہ پر اٹل رہنا چاہیئے اور انتظار کرنا چاہیئے کہ پردۂ غیب سے بدی کے فنا ہونے اور نیکی کے قائم ہونے کی صورت ضرور پیدا ہوگی۔

داستانوں کی اہمیت:۔ داستانوں میں نت نئی زندگی کا لطف آتا ہے کیونکہ اس کے اندر ہماری اُمنگیں، تمنائیں اور آرزوئیں پھلتی پھولتی نظر آتی ہیں۔ اس کا سارا ڈھانچہ مبالغہ

آرائی، توہم پرستی، فرضی اور من گھڑت باتوں پر مشتمل ہوتا ہے جس میں لطافت اور شیرینی بیان کی دل آویز چاشنی چٹخارے لینے پر مجبور کر دیتی ہے۔ گو داستانوں میں دلچسپی و دلبستگی کے سارے لوازم موجود ہوتے ہیں لیکن ان کا مقصد اتنا ہی نہیں ہوتا بلکہ ان میں نصیحت، مذہب اور اخلاق کی تبلیغ بھی ملتی ہے۔ انسانیت، فیاضی، دوستی، محبت، ہمدردی، جرات، شجاعت اور نیکی کی تلقین بھی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ہمیں داستانوں کے ذریعے انسانی معاشرت کے عہد بہ عہد حالات سے واقفیت بھی ہوتی ہے۔ رہن سہن کے طور طریق، لباس و زیورات کی چمک دمک، شادی بیاہ کے رسوم، کھانے پینے کی اقسام، فوج کی نقل و حرکت، آلات اور ہتھیار کا استعمال، جلسے جلوس کا منظر، توہمات و عقائد غرض مختلف غرض مختلف طرح کی معلومات بھی ہمیں داستانوں کے ذریعے حاصل ہوتی ہیں۔

داستانوں میں جہاں ایک طرف حسن عشق کی بزم آرئیاں، نکہت و نور کی شادابی، کیف و سرمستی کی دلفریبیاں ہوتی ہیں، وہاں دوسری طرف ہیبت و خوف، رعب و داب، کرّ وفر، شان وشوکت کی ہماہمی بھی ہوتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس میں دلچسپی کے اتنے سامان موجود ہوتے ہیں کہ اس کا پڑھنے یا سننے والا وقتی طور پر اپنی تکالیف اور دکھوں کو بھول کر طلسم کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ جہاں صرف آنند ہی آنند ہوتا ہے۔ اس میں دلچسپی و سکون کی کیفیت کو برقرار رکھنے کی خاطر کہانی کو بہت تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے جس میں کشش و لطف پیدا کرنے کے لیے بہت سے ضمنی واقعات جوڑ دیے جاتے ہیں تاکہ قاری/ سامع زیادہ سے زیادہ وقت تک حقیقی دنیا سے بیگانہ ہو کر خیالی دنیا کی سیر کرتا رہے۔ موڈ کو برقرار رکھنے اور سسپنس کی کُرید کے لئے تحیّر و تجسّس سے کام لیا جاتا ہے جس کے لیے داستان گو محیّر العقول مہمات، انوکھے کردار اور عجیب و غریب حیوانات و نباتات کا سہارا لیتا ہے۔ قصہ در قصہ چھوٹے چھوٹے واقعات سے پُراسراریت اور کشمکش کا ایسا تانا بانا بُنا جاتا ہے کہ پڑھنے/ سُننے والا نہ صرف چونک پڑتا ہے بلکہ اس کے

دل کی دھڑکنیں بھی تیز ہو جاتی ہیں۔

<u>معروف داستانیں:۔</u> سہولت کے تحت ہم اردو کے داستانی عہد کو تین ادوار میں منقسم کر سکتے ہیں۔ ابتدائی دور ملاّ وجہی کی سب رس (۱۶۳۵ء) سے شروع ہو کر حیدر بخش حیدری کے قصہ مہر و ماہ (۱۷۹۹ء) پر ختم ہوتا ہے۔ اس عہد کی دوسری اہم داستانیں عیسوی خان کی قصہ مہر افروز و دلبر (۱۷۳۲ء۔۱۷۵۹ء)، قصہ کام روپ اور کام لتا (۱۷۶۶ء)، میر محمد حسین عطا خان تحسینؔ کی نو طرز مرصع (۱۷۷۵ء۔۱۷۸۱ء)، مہر چند کھتری کی قصہ سلک گیتی افروز (۱۷۸۹ء۔۱۷۹۱ء)، شاہ عالم ثانی کی تصنیف عجائب القصص (۱۷۹۵ء)، شاہ ولایت حسین حقیقت بریلویؔ کی جذبِ عشق (۱۷۹۷ء) اور انشا اللہ خاں کی سلک گوہر (۱۷۹۹ء) ہیں۔

داستانوں کا دوسرا دور میر امن کی ''باغ و بہار'' اور مرزا رجب بیگ علی سرور کی ''فسانہ عجائب'' کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس اہم دور کو ہم دو حصّوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ پہلا فورٹ ولیم کالج سے متعلق اور دوسرا کالج سے باہر تصنیف ہوتی داستانوں کا دور ہو سکتا ہے فورٹ ولیم کالج میں لکھی جانے والی مشہور داستانیں حسب ذیل ہیں:۔

۱۔	داستان امیر حمزہ۔	خلیل احمد خان اشکؔ	۱۸۰۱ء
۲۔	آرائش محفل۔	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۱ء
۳۔	قصہ لیلیٰ مجنوں۔	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۱ء
۴۔	توتا کہانی۔	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۱ء
۵۔	بیتال پچیسی۔	مظہر علی خاں ولا اور للو لال جی	۱۸۰۱ء
۶۔	قصہ مادھونل اور کام کندلا۔	مظہر علی خاں ولا اور للو لال جی	۱۸۰۱ء
۷۔	سنگھاسن بتیسی۔	کاظم علی خاں جوان اور للو جی	۱۸۰۱ء
۸۔	شکنتلا۔	کاظم علی خاں جوان اور للو جی	۱۸۰۱ء

۹۔	باغ و بہار۔	میرامن	۱۸۰۲ء
۱۰۔	ہفت گلشن۔	مظہر علی خاں ولا	۱۸۰۲ء
۱۱۔	باغ اردو۔	میر شیر علی افسوس	۱۸۰۲ء
۱۲۔	قصہ فیروز شاہ۔	محمد بخش	۱۸۰۲ء
۱۳۔	نثر بے نظیر۔	میر بہادر علی حسینی	۱۸۰۲ء
۱۴۔	مذہبِ عشق۔	نہال چند لاہوری	۱۸۰۲ء
۱۵۔	قصہ خردافروز۔	حفیظ الدین احمد	۱۸۰۲ء
۱۶۔	بحرِ عشق۔	سید منصور علی	۱۸۰۳ء
۱۷۔	حسن و عشق۔	غلام حیدر عزت	۱۸۰۳ء
۱۸۔	اخلاقِ ہندی۔	میر بہادر علی حسینی	۱۸۰۳ء
۱۹۔	گلزارِ دانش۔	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۴ء
۲۰۔	ہفتِ پیکر۔	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۹ء
۲۱۔	بہارِ عشق ۔	سید انور علی	۱۸۱۰ء
۲۲۔	چار گلشن۔	بنی نارائن جہاں	۱۸۱۰ء

فورٹ ولیم کالج سے باہر لکھی گئی داستانوں کی طویل فہرست ہے جن میں درج ذیل داستانیں خاص طور سے قابل ذکر ہیں:۔

۱۔	قصہ نل و دمن	شیخ الٰہی بخش	۱۸۰۲ء
۲۔	رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی۔	سید انشاء اللہ خاں انشا	۱۸۰۳ء
۳۔	قصہ گل و صنوبر و حسن ملوک	باسط خاں باسط	۱۸۰۳ء
۴۔	قصہ دل آرام و دل رُباء۔	طوطارام	۱۸۰۳ء
۵۔	نگار خانہ چین۔	خلیل علی خاں اشک	۱۸۰۴ء

۶۔	قصہ بلند اختر۔	نور خاں	۱۸۰۴ء
۷۔	انشائے گلشنِ نو بہار۔	محمد بخش مہجور	۱۸۰۵ء
۸۔	ہشتِ گلزار۔	شاہ ولایت حسین حقیقت بریلوی	۱۸۱۰۔۱۱ء
۹۔	قصہ رنگین گفتار۔	عظمت اللہ نیاز	۱۸۱۱ء
۱۰۔	انشائے نورتن	محمد بخش مہجور	۱۸۱۴ء
۱۱۔	حکایاتِ نصیحت آموز۔	تارنی چرن مترا	۱۸۱۹ء
۱۲۔	فسانہء عجائب۔	مرزا رجب علی بیگ سرور	۱۸۲۴ء
۱۳۔	سیر عشرت۔	صالح محمد عثمانی	۱۸۲۵ء
۱۴۔	بلّی نامہ۔	سید غلام علی آزاد	۱۸۳۴ء
۱۵۔	نگارستانِ عشق۔	غلام اعظم افضل	۱۸۳۶ء
۱۶۔	بستانِ حکمت۔	فقیر محمد گویا	۱۸۳۶ء
۱۷۔	گل صنوبر۔	نیم چند کھتری	۱۸۳۷ء
۱۸۔	زبدۃ الخیال۔	عالم علی بھاگل پوری	۱۸۴۰ء
۱۹۔	قصہ بہرام گور۔	فرخند علی رضوی	۱۸۴۵ء
۲۰۔	قصہ اگر وگل۔	عاصی لکھنوی	۱۸۴۶ء
۲۱۔	قصہ ہیر رانجھا۔	مقبول احمد	۱۸۴۸ء
۲۲۔	قصہ کامروپ و کام لتا	کندن لال	۱۸۴۹ء
۲۳۔	افسانہء رنگین۔	نواب امجد علی	۱۸۴۹ء
۲۴۔	شرارِ عشق۔	مرزا رجب علی بیگ سرور	۱۸۵۱ء
۲۵۔	گلشنِ دانش۔	ولایت علی	۱۸۵۱ء
۲۶۔	شگوفہء محبت۔	مرزا رجب علی بیگ سرور	۱۸۵۲ء

اردو جیسی داستانوں کا تیسرا اور آخری دور ''بوستانِ خیال''، '' الف لیلہ''، داستانِ امیر حمزہ'' اور طلسم ہوش رُبا'' جیسی ضخیم شخیم اور کبھی بھی نہ ختم ہونے والی داستانوں کا ہے۔ ''بوستانِ خیال'' کا قصہ میر محمد تقی خیال گجراتی نے، عہد محمد شاہ (۱۷۱۹ء۔۱۷۴۸ء) میں داستانِ امیر حمزہ کے جواب میں تصنیف کیا۔ ولی محمد حمزہ نازش کے مطابق '' بوستانِ خیال کا تاریخی نام فرمائش رشیدی ہے۔نواب رشید خان موتمن الدولہ،نواب اسحاق خان دہلوی کے چھوٹے بھائی ہیں۔ یہ کتاب فارسی میں تصنیف کی گئی ہے لیکن ابھی تک زیورِ طبع سے آراستہ نہیں ہوسکی اور اس کا مخطوطہ رضا لائبریری رامپور میں موجود ہے البتہ اس کتاب کے تراجم طبع ہو چکے ہیں''۔(پاکستانی ادب ۱۹۹۲ء حصہ نثر۔مرتبین خالدہ حسین،ڈاکٹر سلیم اختر) خوبی کی بات یہ ہے کہ فارسی میں لکھے جانے والے اس مشہور قصّہ کے مصنف اور مترجم سبھی ہندوستانی ہیں۔اس کے دہلوی ترجمے نو اور جلدوں میں اور لکھنوی ترجمے بھی نو جلدوں میں دستیاب ہیں۔دہلوی ترجمے مرزا غالبؔ کے بھتیجے خواجہ امان اور مقرب حسین غنی کے ہیں جبکہ لکھنوی ترجمے مرزا محمد عسکری، مرزا احسن علی خان اور پیارے مرزا کے ہیں۔ان کے علاوہ عالم علی،فرزند احمد،مہدی علی خان ذکی، شیخ علی بخش بیمارؔ، اور مرزا کاظم حسین نے بھی ''بوستانِ خیال'' کو اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ اس داستان کے ذریعہ دنیا کے بہت سے علوم وفنون کی جان کاری ہوتی ہے مثلاً ہیئت،علم ہندسہ،علم نجوم، اقلیدس،تاریخ،طب، منطق وغیرہ۔

''داستان الف لیلہ''، حکایات الجلیلہ، ہزار داستان۔اور الف لیلہء شہزاد کے نام سے متعدد بار چھپی۔اس کی ڈھیر ساری کہانیوں میں الہ دین اور جادوئی چراغ،علی بابا چالیس چور، سندباد جہازی، جادوئی انگوٹھی اور جادوئی گھوڑے کی کہانی کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔

''داستانِ امیر حمزہ'' بھی متعدد بار مختلف ناموں سے شائع ہوئی۔ اس کی شہرت

اور مقبولیت کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے تحریر فرمایا ہے:۔

''اردو داستان گوئی کی معراج 'داستانِ امیر حمزہ' ہے فرصت کہاں کہ کوئی اس کبھی ختم نہ ہونے والے سلسلے کا مفصل جائزہ لے سکے''

(اردو زبان اور فن داستان گوئی ص ۳۳)

اردو میں داستان امیر حمزہ کا آغاز خلیل علی خان اشک نے ۱۸۰۱ء میں کیا۔ ان کی کتاب چار جلدوں میں ہے۔ ۱۸۰۳ء میں ان چار حصوں کو ایک ہی میں مجلد کر کے شائع کیا گیا۔ اسی طرح نواب مرزا امان علی خاں غالب لکھنوی نے بھی اسے چار حصوں میں یکجا کر کے ۱۸۵۵ء میں کلکتہ سے شائع کرایا۔ جون ۱۸۷۱ء میں سید عبد اللہ بلگرامی نے اسے لکھنو سے شائع کرایا۔ پھر اس سلسلہ کا با قاعدہ آغاز شیخ تصدق حسین کے ہاتھوں نولکشور پریس سے ہوا۔

''طلسم ہوش رُبا'' داستان امیر حمزہ کی اگلی کڑی ہے۔ اس میں ہند آریائی اور ہند اسلامی غور و فکر کے ساتھ لکھنوی معاشرے کی مکمل تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کی ابتدائی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے (۱۸۸۳ء۔۱۸۹۰ء) لکھیں۔ بقیہ احمد حسین قمر، اسمعیل اثر، اور تصدق حسین نے پوری کیں۔ اس داستان میں طلسمات اور سحر سے جو طرح طرح کے عجوبے پھوٹتے اور شگوفے نکلتے ہیں، اس کی مثال دنیا کی دوسری زبانوں کے افسانوی ادب میں ملنی مشکل ہے۔ ان لمبی چوڑی اور رنگا رنگ داستانوں کی اپنی ایک الگ دُنیا ہے جس کا سارا نظام اس نظامِ کائنات سے جُدا ہے۔ داستانوی دنیا میں انسان کی تمام آرزوئیں حقیقت کا روپ اختیار کرتی ہیں۔ وہ فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ تسخیر کائنات کے لئے نکلتا ہے اور غیر معمولی مزاحمتوں کو مافوق الفطرت طاقتوں سے نیست و نابود کرتا ہے۔ عموماً اِن داستانوں میں ایمان و کفر کا مقابلہ ہوتا ہے۔ حق و باطل کی اس معرکہ آرائی میں ہمیشہ فتح و کامرانی حق کی ہوتی ہے۔

اہم داستانوں کا مطالعہ: ''سب رس'' اردو کی پہلی دریافت شدہ مکمل نثری داستان ہے اور تمثیل نگاری کے اعتبار سے بھی یہ پہلی شاہ کار تصنیف ہے۔ اردو انشائیہ کے اولین نمونے بھی ہمیں اسی داستان میں ملتے ہیں جن میں عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ کتاب ۱۶۳۵ء میں جنوبی ہند میں لکھی گئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دکن میں اُردو کا بول بالا تھا البتہ شمالی ہند میں مُغل حکمراں شاہ جہاں کا کرّ وفر فارسی زبان کو گلے لگائے ہوئے تھا۔

''سب رس'' ملاّ وجہی کا طبعزاد قصہ نہیں ہے بلکہ یہ فارسی کے مشہور شاعر محمد یحیٰ فتاحی نیشاپوری کے نثری قصہ حُسن و دل سے ماخوذ ہے۔ اس کا ماخذ نیشاپوری کی دو۲ مثنویوں دستورِ عشاق اور شبستانِ خیال کو بھی بتایا گیا ہے۔

''سب رس'' کا قصہ مشرق اور مغرب کے دو نہایت طاقتور شہنشاہوں کی اولاد پر مبنی ہے۔ آغاز ہیرو کے والد سے ہوتا ہے جو مغرب کا حکمران ہے۔ اس کے دارالحکومت کا نام سیتان ہے۔ وہ اپنے چہیتے بیٹے یعنی ہیرو کو ملک کے ایک حصہ کی تمام تر ذمہ داریاں سونپ دیتا ہے۔ لہو ولعب میں مشغول رہنے والے شہزدے کے دربار میں اب روز محفلیں سجنے لگتی ہیں۔ ایسی ہی ایک محفل میں وہ آبِ حیات کی خوبیوں کا ذکر سنتا ہے کہ اِسے پی کر انسان امر ہو سکتا ہے، دوسرا خضرؑ بن سکتا ہے لہٰذا وہ اس کے حصول کے لئے بے قرار ہو جاتا ہے۔ شہزادے کے اشتیاق کو دیکھ کر اس کا ایک معتبر اور عزیز جاسوس آبِ حیات کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ وہاں پہنچنا لوہے کے چنے چبانے کے برابر ہے۔ بہرحال ہمتِ مرداں مددِ خُدا۔ بڑی تگ و دو کے بعد اُسے معلوم ہوتا ہے کہ مشرق کے حکمراں کی بیٹی اُس کی منزل ہے۔ وہ جوہر شناس کے بھیس میں شہزادی تک پہنچتا ہے۔ انمول ہیرے پر شہزادے کے عکس کے بارے میں بتاتا ہے تو شہزادی عکس پر عاشق ہو جاتی ہے اور ملنے کے جتن کرتی ہے۔ اس طرح شہزادہ شہزادی کی

تصویر پر فدا ہو جاتا ہے۔ دونوں میں ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ رقابتیں بڑھتی ہیں۔ طرح طرح کی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ رزم و بزم کے میدان سجتے ہیں۔ ساحری اپنا کمال دکھاتی ہے۔ آخر سوجھ بوجھ سے کام لیا جاتا ہے۔ دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور خضرؑ کے سمجھانے پر شہزادہ آبِ حیات پینے کا ارادہ ترک کر دیتا ہے۔

سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھے جانے والے اِس قصہ کی خوبی یہ ہے کہ اس میں مختلف انسانی افعال و جذبات کو جانداروں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ شہزادہ کو 'دل' اور شہزادی کو 'حسن' کہا گیا ہے۔ اسی طرح والی مغرب کو 'عقل' اور مشرق کے حکمراں کو 'عشق' کے روایتی لقب سے یاد کیا گیا ہے۔ جاسوس 'نظر' کے نام سے موسوم کیا ہے۔ دوسرے کرداروں، عافیت، ناموس، زہد، ہدایت، رقیب، خیال، تبسم، توبہ وغیرہ کو بھی انسانی کرداروں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے ہر کردار اسم بامسمّٰی معلوم ہوتا ہے۔ غیر مجسم کرداروں کو مجسم شکل میں پیش کرنے کی بنا پر ہی یہ قصہ تمثیل نگاری کے پیرائے میں آتا ہے اور مافوق الفطرت عناصر اور محیر العقول باتوں کی وجہ سے داستان کے زمرے میں شمار ہوتا ہے۔

''سب رس'' اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے ادب کا بہترین نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ اس میں عقل و دل اور حسن و عشق کی کشمکش کو وجہیؔ نے تشبیہات و استعارات کے سہارے اِس خوبی سے بیان کیا ہے کہ قصہ میں فارسی اور ہندی الفاظ کی بہتات کے باوجود شگفتگی اور روانی پیدا ہوگئی ہے۔ انھوں نے تصوف کے رموز و نکات کو بھی داستانی رنگ میں کچھ اس طرح رنگ دیا ہے کہ متصوفانہ لہجہ کے باوجود شوخی کا لطف محسوس ہوتا ہے۔ اس کی بہترین مثال قصہ کا وہ حصہ ہے جہاں کسی کے آگے ہاتھ پھیلانے کو عیب قرار دیا گیا ہے اور مختلف دلائل کے ذریعے سوال کرنے کی مذمت کی گئی ہے۔

''سب رس'' کے بعد اردو کی دوسری مشہور داستان ''قصہ مہر افروز و دلبر'' ہے جو

فن داستان کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوئی ہے۔ اس کا قلمی نسخہ ایک عرصہ سے گوالیار کی مشہور خانقاہ حضرت جی (سید علی شاہ) کی ملکیت بنا ہوا تھا آخر کار ۷ مئی ۱۹۲۹ء کو سجادہ نشین محمد غنی نے اِسے آغا حیدر حسن کو یہ کہہ کر دیا کہ آپ کے خاندان کی یادگار ہے اور آغا حیدر حسن مرحوم سے پروفیسر حسین خاں نے حاصل کر کے ۱۹۶۶ء میں اسے بڑے تزک و احتشام کے ساتھ عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد سے شائع کیا۔ اِس داستان کے مصنف کا اصل نام کیا ہے؟ وہ کہاں کا رہنے والا ہے؟ اس پر پروفیسر خلیل الرحمان اعظمی، پروفیسر محمد انصار اللہ، پروفیسر جمیل جالبی اور پروفیسر نثار احمد فاروقی میں اختلاف ہے۔ پروفیسر مسعود حسین کے مطابق یہ داستان ۱۷۳۲ء سے ۱۷۶۰ء کے درمیان لکھی گئی اور اس کا مصنف عیسوی خاں بہادر ہے جو چچا حافظ عبدالرحمان خاں احسان مغل شہزادوں کو درس قرآن دیا کرتے تھے۔ مرتب نے جو زمانہ تصنیف تحریر کیا ہے اس اعتبار سے یہ عہد مغل بادشاہ محمد شاہ اور شاہ عالم ثانی کا ہے۔ اس بات کی تصدیق داخلی شہادتوں سے بھی ہوتی ہے کہ مصنف داستان جس ماحول کو پیش کر رہا ہے وہ مغل حکومت کے زوال کا ہے۔

''سب رس'' جنوبی ہند کی اور ''قصہ مہر افروز و دلبر'' شمالی ہند کی پہلی داستان ہے۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر'' کو ''سب رس'' پر اس لیے فوقیت حاصل ہے کہ یہ عیسوی خاں کی طبعزاد مختصر داستان ہے۔ طبعزاد اِس معنی میں کہ یہ کتاب کی تلخیص یا ترجمہ نہیں بلکہ رائج الوقت قصوں کے بنیادی اجزا سے اس قصہ کو ترتیب دیا گیا ہے اور مختصر اس طرح کہ ۱۸+۲۲/۸ کے سائز پر چھپی ۲۰۵ صفحات کی کتاب کا اصل متن محض نوے صفحات پر مانا جا سکتا ہے کیونکہ ۳۷ صفحے مقدمہ کے بائیس صفحے معنیٰ کے اور باون صفحے 'نصیحت نامہ' کے ہیں حالانکہ نصیحت نامہ داستان کے جز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اختتام پر اسے قصہ سے مربوط کر کے ضمیمہ کے طور پر دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصہ میں وہ نصیحتیں ہیں جو عادل بادشاہ نے شہزادے کو تخت پر بٹھانے کے بعد کی ہیں اور دوسرا حصہ اُن ہدایتوں پر

مشتمل ہے جو وزیر جہاں دانش اپنے بیٹے نیک اندیش کو عہدہ وزارت پر فائز ہونے کے بعد دیتا ہے اور تلقین و تنبیہ کرتا ہے۔ نصیحت نامہ سے ہٹ کر اگر ہم داستان کی طرف لوٹیں تو اُس میں ایک بڑی خوبی یہ بھی پائیں گے کہ مہر افروز و دلبر کے قصہ کے درمیان چھ بے حد مختصر ضمنی قصے بھی در آئے ہیں۔ پہلا قصہ روم کے بادشاہ منور شاہ، اُس کے بیٹے نور عالم اور دلرُبا کا، دوسرا شاہ عالم والماس بانو کا، تیسرا جنس بدلنے والے بادشاہ کا، چوتھا پری عُشاق بانو اور مقبول شاہ کا، پانچواں چکور اور چھٹا قصہ گھسیارے کا ہے۔

قصہ مہر افروز و دلبر کا خلاصہ اس طرح ہے کہ عشق آباد کا عادل بادشاہ اولادِ نرینہ کے غم میں تاج و تخت چھوڑ کر فقیری اختیار کرتا ہے۔ اُس کے اِس رویے کو دیکھ کر بیس ہزار رعایا بھی جنگل کی راہ لیتی ہے۔ یہ سب جس مقام پر سکونت اختیار کرتے ہیں اُس کا نام فیضستان پڑ جاتا ہے کیونکہ اسی مقام پر بادشاہ کو آرزو بخش نامی درویش ولی عہد کی بشارت دیتا ہے۔ فقیر کی دُعا اور اللہ کے کرم سے ملکہء پری چہرہ کے بطن سے بیٹا پیدا ہوتا ہے جس کا نام حسب وعدہ مہر افروز رکھا جاتا ہے۔ سولہ سال کی عمر میں مہر افروز وزیرزادہ نیک اندیش کے ساتھ شکار کی تلاش میں ایک دلچسپ جانور کے پیچھے گھوڑا ڈال دیتا ہے۔ اچانک جانور غائب ہو جاتا ہے اور شہزادہ راہ بھٹک جانے کی وجہ سے ایک پُر رونق پہاڑ کے دامن میں آنکلتا ہے۔ 'کوہ قاف' میں پری خورشید بانو کے توسط سے شہزادی دلبر سے ملاقات ہوتی ہے۔ دونوں میں عہد و پیماں ہوتا ہے۔ بے شمار مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ آرزو بخش فقیر کی مدد سے مہر افروز کی شادی دلبر سے اور وزیر زادہ کی شادی دیونی کی بیٹی گُل رُخ کے ساتھ ہو جاتی ہے۔

گوالیار، آگرہ، متھرا اور دہلی کے ملے جُلے بلکہ عوامی لہجے میں لکھی جانے والی اردو کی اس داستان کو شمالی ہند کا ایک نادر ادبی کارنامہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اشعار سے گُریز اور طلسمات کا کم سے کم استعمال بھی مذکورہ داستان کی اہم خوبی ہے۔ زبان و بیان کے

اعتبار سے یہ نقشِ اوّل ہے کیونکہ بعد میں یہی اسلوب بیان تراش خراش کے بعد داستانوں کا اصل لب ولہجہ بنا ہے۔

داستانوں کے اس ابتدائی دور میں میر محمد عطا حسین خاں تحسینؔ کی ''نو طرز مرصع'' (۱۷۷۵ء۔۱۷۸۱ء)، مہر چند کھتری مہرؔ کی ''نو آئین ہند'' عرف ''ملک گیتی افروز'' (۱۷۸۹ء۔۹۱) شاہ عالم ثانیؔ کی ''عجائب القصص'' (۱۷۹۲ء) شاہ ولایت حسین حقیقتؔ بریلوی کی ''جذبِ عشق'' (۱۷۹۷ء۔۹۸) اور حیدر بخش حیدری کی ''قصہ مہر و ماہ'' (۱۷۹۹ء) بھی قابل ذکر داستانیں ہیں لیکن وجہیؔ اور عیسوی خاں کے بعد اردو داستان کو تقویت اور فروغ دینے میں تحسینؔ اور مہرؔ کے قصوں کا نمایاں رول ہے۔

تحسینؔ فارسی کے انشاء پرداز تھے۔ وہ ۱۷۶۸ء میں جنرل اسمتھ کے ساتھ میر منشی کی حیثیت سے پانی کے راستے کلکتہ جا رہے تھے۔ دریائے گنگا کے اس طویل سفر میں کسی نے چار درویش کی داستان چھیڑ دی جو دونوں کو پسند آئی۔ جنرل کے کہنے سے انھوں نے اس قصہ کو ۱۷۷۵ء میں ہندوستانی لب و لہجے میں قلم بند کیا۔ لیکن ظاہر ہے کہ فارسی کے انشاء پرداز کی اردو رنگین اور تشبیہات و استعارات سے مملو ہوگی سوء اتفاق کہ کتاب مکمل ہوتے ہی جنرل اسمتھ لندن چلے گئے۔ پھر تحسینؔ نے نواب شجاع الدولہ کی جانب رجوع کیا تو وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔ آخر نواب آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہو کر تصنیف کی نوک پلک دُرست کرتے ہوئے، خدمت میں پیش کی۔ جسے بیحد سراہا گیا۔ بلا شبہ یہ شمالی ہندوستان کی دوسری شاہکار تصنیف تھی۔ پروفیسر گیان چند جین کے مطابق ''تحسین کے انتخاب کی داد ضرور دینی چاہیے کہ انھوں نے ایسی بلند پایہ داستان کا انتخاب کیا جس نے میرامن کو راہ دکھائی'' لیکن ایک اعتبار سے یہ تحسین کی کم نصیبی بھی تھی کہ میرامن جیسے دُور رس ادیب نے مذکورہ قصہ کو دوبارہ تحریر کیا جس کی وجہ سے تحسین کا کارنامہ پسِ پُشت چلا گیا۔

فارسی کے قصہ چہار درویش کو اردو میں پیش کرنے والوں میں ایک نام محمد غوث زریںؔ کا بھی ہے۔ انھوں نے یہ قصہ اردو میں اُس وقت تالیف کیا جب میرامن ''باغ و بہار'' مکمل کر چکے تھے۔ محمد غوث زریںؔ لکھنو کے ایک قصبہ بجنور کے رہنے والے تھے۔ وہ نواب آصف الدولہ کے ایک تعلق دار راجہ رام دین کے ملازم اور غالبًا اُن کے بچوں کے اتالیق تھے۔ انھوں نے راجا رام دین کی فرمائش پر مقبول عام قصہ چہار درویش کو ۸۴۔۱۷۸۳ء میں فارسی نثر میں تحریر کیا۔ اور پھر اُن ہی کے حکم سے ۱۸۰۲ء میں مذکورہ قصہ کو اردو نثر میں منتقل کیا۔ فرق اتنا رہا کہ فارسی کے قصہ کو نہایت تفصیل سے تحریر کیا تھا جبکہ اردو کے قصہ کو بیحد مختصر کر دیا۔ جس کی وجہ سے وہ اصل قصہ نہیں بلکہ خلاصہ محسوس ہونے لگا۔ اور ادبی حلقہ میں ''نوطرزِ مرصع'' کے نام سے پہچانا گیا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ قصہ چہار درویش کو بہت پہلے تحسینؔ ''نوطرز مرصع'' کے نام سے متعارف کروا چکے تھے جو زریںؔ کے قصہ کے مقابلہ میں ہر اعتبار سے بہتر تھا ڈاکٹر زاہد حسین ندوی کے الفاظ میں

> ''زریں کے قصہ میں لذّت و دل نشینی کا فقدان ہے اور بجا طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ زریں کا اسلوب نگارش داستان نگاری کے شایانِ شان نہیں ہے'' (نیا دور لکھنو ستمبر ۹۵ء۔ ص۳۴) جبکہ تحسین کی عبارت میں بے ساختگی اور برجستگی ہے۔

مہر چند کھتری نے اپنا قصہ (نوآئین) ایک انگریز افسر کو اردو سکھانے کے لئے فارسی قصہ '' آزر شاہ و سمن رخ بانو'' سے ترجمہ کیا ہے۔ ان کے قصہ '' نوآئین'' کا خلاصہ اس طرح ہے کہ بادشاہ آزر شاہ کے کوئی اولاد نہیں تھی۔ اس نے ایک درویش کی ہدایت کے مطابق ختن کی شہزادی سمن رُخ بانو سے شادی کی لیکن جب وہ حاملہ ہوئی تو شدید رقابت کے سبب بادشاہ کی پہلی بیوی زلالہ نے سحر کے ذریعہ سمن رُخ کو دیوانہ بنا دیا۔ علاج کے لیے ایک شاہ صاحب کو بلایا گیا۔ اُن کے دو مریدوں نے اپنی اپنی

سرگذشت کا ایک ایک قصہ سنایا جن کی بدولت سمن رُخ ہوش میں آگئی۔ ''نو آئین ہند'' میں ملک محمد وزیر زادے اور گیتی افروز پری کا قصہ کہنے کو تو ضمنی ہے لیکن اس قدر دلچسپ اور عبرت انگیز ہے کہ بنیادی قصہ پر چھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عام طور پر یہ داستان ملک گیتی افروز کے نام سے مشہور ہوگئی۔ محمد عتیق صدیقی صاحب اس داستان پر تحقیقی و تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''اس کتاب کو ہندی میں ہتوپدیش یعنی نصیحت مفید کہتے ہیں۔ اس میں چار باب مندرج ہیں۔ ایک میں ذکر دوستی کا، دوسرے میں دوستوں کی جدائی کا، تیسرے میں لڑائی کی ایسی باتوں کا جس سے اپنی فتح ہو اور مخالف کی شکست، اور چوتھے میں کیفیت ملاپ کی، خواہ لڑائی کے آگے ہو یا پیچھے۔ غرض ایسے عجیب و غریب قصوں میں لپٹے ہوئے ہیں جن کو دیکھنے کو اور سننے سے آدمی دُنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار، نہایت چالاک ہو جائے۔ علاوہ اس کے بھلی بُری حرکتیں ہر ایک کی نظر میں آجاویں''۔

(گِلکرسٹ اور اس کا عہد، محمد صدیقی۔ ص ۲۱۵)

تشکیلی دور کے بعد نثری داستانوں کا دوسرا دور انیسویں صدی کے آغاز سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کو ہم میرامن کی ''باغ و بہار'' حیدر بخش حیدری کی '' آرائش محفل'' سید انشا اللہ خاں انشاء کی '' رانی کیتی کی کہانی'' اور مرزا رجب علی بیگ سرور کے '' فسانہ عجائب'' کا عہد کہہ سکتے ہیں۔ اس عہد میں داستان نویسوں نے صنفِ داستان کی بنیادوں کو اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کے سہارے اتنا پختہ کیا ہے کہ رنگارنگ ضخیم داستانوں کے جو بھی تجربات کیے گئے وہ اِسی اساس پر قائم ہوتے گئے۔ داستانوں کے اس اہم دور کو پوری طرح سمجھنے کے لئے دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور فورٹ ولیم کالج سے متعلق

اور دوسرا کالج سے باہر تصنیف و تالیف ہوئی داستانوں کا کہا جا سکتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کا افتتاح ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء کو لارڈ ولز کے ہاتھوں ہوا تھا۔ حالانکہ اس کا مکمل خاکہ انگریزوں کے ذہن میں ۴ مئی ۱۷۹۹ء کو آچکا تھا، جب انھوں نے سرنگا پٹم میں آزادی کے متوالے، ٹیپو سلطان کو شہید کر دیا تھا۔ اس مضبوط حصار کو توڑنے کے بعد وہ سمجھ گئے تھے کہ اب یہ ملک ہمارا ہے اور اسی نکتہ کے تئیں انھوں نے ملک پر باقاعدہ حکومت کرنے اور عوام سے رابطہ قائم کرنے کا منصوبہ تیار کرلیا۔ تاریخ کے اوراق کو پلٹ کر دیکھیں تو انگلینڈ کے تاجروں نے ۱۶۰۰ء کے اوائل میں ملکہ الزبتھ کی اجازت سے ہندوستان میں ۲۲۵ حصہ داروں کی ایک کمپنی قائم کی جس کا نام ایسٹ انڈیا کمپنی رکھا۔ اور ۱۶۱۳ء میں مغل شہنشاہ جہانگیر کی اجازت سے پہلی بار سورت میں ایک تجارتی کوٹھی قائم ہوئی جس میں ایک گورنر اور ۲۴ ارکان تھے۔ ۲۵ افراد کا یہ پہلا گروہ تھا جس نے ''سونے کی چڑیا'' کو لالچ بھری نظر سے دیکھا اور اس کے حسین قصے انگلستان میں کچھ اس طرح سنائے کہ حصولِ زر کی کشش میں وہاں کے باشندے یہاں کھنچتے چلے آئے۔ ۱۶۱۵ء میں سر ٹامس رو نے دوسری تجارتی کوٹھی کی تعمیر کا پروانہ حاصل کیا۔ اور ملکۂ برطانیہ نے پہلی بار کمپنی کو تجارتی جہازوں پر فوجداری کے اختیارات سپرد کیے۔ ۱۴ فروری ۱۶۲۳ء کو دونوں تجارتی مرکزوں کو جیمز اوّل نے ایک سلطنت کی مانند اختیارات دیے اور کمپنی کو ایک طرح سے حکومت کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ ۱۶۳۳ء میں مچھلی پٹم کے مشرقی ساحل پر تیسری تجارتی کوٹھی بنائی گئی۔ منصوبے کے تحت ''کوٹھی والوں'' نے اپنے پُرزے پھیلانے شروع کیے۔ ۱۶۴۰ء میں ان تاجروں نے مدراس شہر کی رونق میں اضافہ کیا۔ اور بڑے معصومانہ انداز میں وہاں سینٹ جارج کے نام سے ایک قلعہ تعمیر کیا۔ ۳ اپریل ۱۶۶۱ء کے نئے منشور کے مطابق کمپنی کو ہندوستان میں تجارتی گودام رکھنے اور اپنے گوداموں کی حفاظت کے لیے قلعے بنانے کا حق حاصل ہوگیا۔ جس کے بعد چارلس دوم

نے حفاظتی فوج رکھنے اور غیر عیسائی قوتوں سے زور آزمائی کرنے کی اجازت دی لہٰذا انھوں نے ہگلی کے قریب ایک بستی کو اپنے مرکز کے طور پر ترقی دی یہی بستی آگے جا کر کلکتہ کے نام سے مشہور ہوئی۔

یہ دور ہندوستان میں مغلوں کے کرّ وفر کا تھا مگر اورنگزیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد اودھ میں سعادت علی خاں، بنگال میں علی وردی اور دکن میں نظام الملک نے خود مختاری کا اعلان کیا تو چوری چھپے وار کرنے والے انگریز، جو موقع کے متلاشی تھے، سرگرم عمل اٹھے۔ ایسے میں نادر شاہ کا حملہ (۱۷۳۹ء) ہندوستانیوں کے لیے قہر اور انگریزوں کے لیے رحمت بن کر نازل ہوا۔ فرنگی عسکری قوت کا سہارا نہ لے کر شاطرانہ چالوں کے تحت چھوٹے چھوٹے حکمرانوں کو مات دیتے چلے گئے۔ ۲۳ جون ۱۷۵۷ء کو جب انھوں نے پہلی بار پلاسی کے میدان میں رابرٹ کلائیو کے زیر قیادت نواب سراج الدولہ، صوبہ دار بنگال کو شکست دی تو انھیں اپنے حسین خوابوں کی تعبیر نظر آنی شروع ہوئی۔ پہلا عمل کلکتہ میں ایک بڑے قلعے کی تعمیر کی صورت میں اُبھرا جو ۱۷۷۳ء میں مکمل ہوا، اور جس کا نام ''فورٹ ولیم'' رکھا گیا۔ فوجی چھاؤنی اور مدرسہ کی ملی جلی شکل اختیار کرنے والا یہ مرکز اردو نثر کے فروغ کا مضبوط قلعہ ثابت ہوا۔ ۱۸۰۰ء سے اس کالج کا بنیادی مقصد ہندوستان میں تعلیم کو فروغ دینا، انگریز افسروں کی تربیت کرنا اور برطانوی حکومت کا استحکام قرار پایا یورپ سے آنے والے انگریز افسروں کو ہندوستانی تہذیب، آداب و معاشرت سکھانے کے ساتھ ساتھ ملک کے طول و عرض میں بولی جانے والی خاص بولیوں سے واقف کرانا بھی اس کالج کے فرائض میں شامل تھا۔ اور اس کے لیے انھوں نے بہت سوچ سمجھ کر اردو زبان کا انتخاب کیا تھا۔ ایک تو یہ کہ اردو زبان اُن کے لیے فارسی کا نعم البدل تھی، دوسرے اس زبان کے ذریعے وہ ہندوستانی ماتحتوں اور عام لوگوں کی بات کو سمجھ سکتے تھے۔ اور اپنی بات اُنھیں بآسانی سمجھا سکتے تھے۔ ان تمام وجوہات کے تحت چھ سال تک فورٹ ولیم کالج

دن دونی رات چوگنی ترقی کرتا گیا۔ لیکن جیسے جیسے ان کا مقصد پورا ہوتا گیا وہ اس کے استحکام کی جانب سے غافل ہوتے گئے۔ جنوری ۱۸۰۷ء سے بہت آہستہ آہستہ کالج کے اخراجات میں کمی شروع ہوگئی جس کی وجہ سے جون ۱۸۳۰ء میں کالج کی حیثیت برائے نام ہوکر رہ گئی۔ جنوری ۱۸۵۴ء میں اس کے خاتمہ کا باضابطہ اعلان کردیا گیا۔

فورٹ ولیم کالج میں دارالترجمہ کے قیام سے مشرقی قصوں کی جانب عوامی توجہ مبذول ہوئی۔ اردو دان لوگوں کا حلقہ بڑھا تو مصنفین اور مرتبین نے عربی، فارسی اور سنسکرت کے مشہور قصوں کو اردو جامہ پہنانا شروع کیا۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی:۔

''اس کالج کے دار الترجمہ سے قسم قسم کی چیزیں نکلتیں مگر سب سے زیادہ اہم اور جدید وہ 'قصصِ مشرقی' تھے جو گلکرسٹ نے خود لکھے یا لکھوائے تھے۔ زیادہ تر یہ پرانے فارسی اور سنسکرت کے قصوں کے اردو نثر میں ترجمے ہیں مگر ان کی خاص اصلیت یہ ہے کہ ان کی اشاعت سے نہ صرف انگریزوں نے اردو سیکھی بلکہ اردو داں لوگوں کی توجہ قصوں اور داستانوں کی طرف بڑھی''

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ص۹)

خوبی کی بات یہ ہے کہ اس کالج سے وابستہ تقریباً سبھی داستانیں سادہ، دلکش اور عام فہم انداز میں لکھی گئیں لیکن سب سے زیادہ شہرت اور مقبولیت میرامن کی ''باغ و بہار'' کو نصیب ہوئی۔ ''باغ و بہار'' کا اصل منبع فارسی کا قصہ ''چہار درویش'' ہے۔ حالانکہ تحسین کی ''نوطرز مرصع'' بھی میرامن کے سامنے رہی۔

فارسی میں چہار درویش امیر خسرو (۱۲۵۵ء۔۱۳۲۴ء) کے نام منسوب ہے مگر اس کا کوئی واضح ثبوت نہیں ملتا ہے۔ جو نسخہ دستیاب ہے وہ مغل شہنشاہ شاہ عالم اوّل (۱۷۰۷ء۔۱۷۱۲ء) کے زمانے کا ہے اور اسے سلامت رائے کائستھ نے لکھا ہے البتہ

سلامت رائے نے اعتراف کیا ہے کہ چہار درویش امیر خسرو دہلوی کی تصنیف ہے۔ اب اسے خسرو نے یہ قصہ خود گڑھا یا فارسی ،عربی، ترکی میں سنا، یا ان زبانوں میں رائج قصوں سے مذکورہ قصہ تیار کیا، ہنوز تحقیق طلب ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی ناقدین میں زیر بحث رہی ہے کہ میر امن نے فارسی کے نسخہ کو سامنے رکھا ہے یا اردو میں رائج تحسینؔ کے قصہ کو اصل بنایا ہے۔ بہر حال میر امن کے پیش نظر ایک خاکہ ضرور تھا جس میں انھوں نے اپنے مخصوص اور منفرد طرزِ بیان کی بدولت جان ڈال دی۔ انھوں نے ۱۸۰۱ء میں یہ قصہ لکھنا شروع کیا ۱۸۰۲ء میں اس کے ایک سو دو ۱۰۲ صفحات شائع ہوئے اور ۱۸۰۳ء میں یہ مکمل قصہ ''باغ و بہار'' کے نام سے منظر عام پر آیا۔

''باغ و بہار'' میں چار درویشوں کے قصوں کے علاوہ ایک طویل قصہ خواجہ سگ پرست کا ہے جو روم کے بادشاہ آزاد بخت کی زبان سے بیان ہوا ہے آزاد بخت کے قصہ سے ہی داستان کا آغاز بھی ہوتا ہے اور اختتام بھی۔ اس طرح مذکورہ داستان میں پانچ بنیادی اور بارہ ضمنی قصے شامل ہیں۔ ''باغ و بہار'' کا آغاز اس طرح ہوتا ہے کہ چالیس سال کی عمر میں پہنچ کر بھی روم کا بادشاہ آزاد بخت اولاد سے محروم رہتا ہے۔ لاولدی کا غم اُسے گوشہ نشینی اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے اور ایک پُرانی کتاب کا مطالعہ اُس پر یہ منکشف کرتا ہے کہ سکونِ قلب کی خاطر قبرستان یا کسی پہنچے ہوئے فقیر کے تکیے پر جائے لہٰذا وہ بھیس بدل کر گورستان کا رُخ کرتا ہے۔ جہاں اُسے دور سے ایک شعلہ سا نظر آتا ہے۔ نزدیک پہنچنے پر ایک چراغ کی روشنی میں چار فقیر خاموش بیٹھے نظر آتے ہیں اور طویل رات گذارنے کے لئے آپ بیتی سنانے لگتے ہیں۔

پہلا درویش جو ملک یمن کے سوداگر خواجہ احمد کا بیٹا ہے، اپنی نا عاقبت اندیشی کی روداد بیان کرتے ہوئے دمشق کے سلطان کی اکلوتی بیٹی کی داستانِ عشق سُناتا ہے اور جب وہ زندگی سے اُکتاہٹ ، بیزاری، ناکامی کے سبب خودکشی کرنے والا ہوتا ہے تو اچانک

ایک سبز پوش سوار جس کے چہرے پر نقاب ہوتی ہے، نمودار ہو کر اسے مشفقانہ لہجے میں جو ملک (یمن) روم جانے کی ہدایت کرتا ہے۔

دوسرے درویش کی کہانی فارس کے شہزادے سے شروع ہوتی ہے جسے حاتم کی پُروقار شخصیت کے قصے اپنی طرف ملتفت کرتے ہیں اور بصرے کی شہزادی کی سخاوت محبت میں مبتلا کرتی ہے۔ سات بیٹوں کے ذکر کے ساتھ ملک نیم روز کے شہزادے کی داستان اور پھر اس سے کیے ہوئے وعدے کی تکمیل نہ دیکھ کر جان دینے کا ارادہ کرنا کہ عین وقت پر مشکل کشا کا ظاہر ہو کر اُسے بھی روم جانے کا مشورہ دینا مذکورہ حصہ میں شامل ہے۔

اِس مقام تک پہنچتے پہنچتے رات گذر چکی ہوتی ہے۔ آزاد بخت محل واپس آجاتا ہے اور چاروں درویشوں کو بلا کر اپنا قصہ سناتا ہے تا کہ بقیہ دونوں درویش آزادانہ طور پر اپنی بپتا سُنا سکیں۔ ایک قیمتی لعل سے شروع ہونے والی کہانی نیشاپور کے سوداگر تک پہنچتی ہے جس کے پاس بارہ قیمتی لعل ہیں اور جنھیں وہ کتے کے گلے میں ڈالے رہتا ہے۔ خواجہ سگ پرست کے اِس قصہ میں سلیمانی کنواں، زیرباد کی ہندو شہزادی، وزیر زادہ بہرمند اور آذر بائیجان کے سوداگر کی کہانی بھی شامل ہے۔ آزاد بخت کے خاموش ہوتے یہ تیسرا درویش جو عجم کا بادشاہ زادہ ہے، کالے ہرن کے شکار، فرنگی لباس لڑکی، نعمان سوداگر، پنجرے میں قید شہزادے کا ذکر کرتے ہوئے والدین سے ملنے اور شہزادی کی گھوڑی کے غرق ہو جانے کے واقعہ کو بیان کرتا ہے۔ اُسے بھی دُنیا سے ناطہ توڑنے سے پہلے ہی برقعہ پوش سوار سامنے آکر تسلی دیتا ہے اور مُراد پوری ہونے کے لئے مُلک روم جانے کو کہتا ہے۔

چوتھا درویش چین کا شہزادہ ہے جس کے والد کی جنوں کے بادشاہ سے دوستی تھی۔ والد کے مرنے کے بعد چچا وصیت سے مکر جاتا ہے اور اُسے مارنے کے جتن کرتا ہے مگر مبارک نامی وفادار غلام نہ صرف اُسے بچاتا ہے بلکہ جنوں کی بستی میں لے جا کر

ملک صادق سے ملواتا ہے۔ سات برس کی تگ و دو کے بعد شہزادہ تصویری حسینہ کو تلاش کر لیتا ہے البتہ وعدہ خلافی کے سبب جنوں کے بادشاہ ملک صادق کا معتوب ہوتا ہے۔ اُسے بھی پہاڑ پر نقاب پوش سوار حرام موت مرنے سے روکتے ہوئے روم بھیجتا ہے کہ وہیں پانچوں کام ایک ساتھ بنیں گے۔ چوتھے درویش کی آپ بیتی ختم ہوتے ہی آزاد بخت کو شہزادہ پیدا ہونے کی اطلاع ملتی ہے۔ شاہِ روم کے محل میں خوشیوں کی بہار عروج تک پہنچنے بھی نہ پائی تھی کہ شہزادے کے غائب ہو جانے کی گونج فضا پر چھا جاتی ہے۔ تیسرے دن شہزادہ اپنے بستر پر ملتا ہے۔ اُس کے بعد ہر نو چندی جمعرات کو ایک بادل کا ٹکرا آتا ہے اور شہزادے کو لے جاتا ہے اور پھر تیسرے دن واپس کر جاتا ہے یہ سلسلہ سات سال تک جاری رہا تب کہیں جا کر راز کھُلا کہ شہنشاہِ جن ملک شہپال نے شہزادہ بختیار کو اپنی بیٹی روشن اختر کے لئے پسند کر لیا ہے۔ بالآخر ملک شہپال کے توسط سے چاروں درویشوں کی مُرادیں بر آتی ہیں اور قصہ اختتام پذیر ہوتا ہے۔ پر قصہ کے آخر میں بالواسطہ طور پر نصیحت نامہ ہے جو قاری/سامع کے ذہن پر بار نہیں ثابت ہوتا بلکہ اس کا ایک جُز محسوس ہوتا ہے اور قاری/سامع قصہ کی اگلی کڑی جاننے کے لئے بے قرار ہوتا ہے۔

زبان و بیان سے قطع نظر ''نوطرز مرصع'' اور ''باغ و بہار'' میں جزوی اختلافات ہیں وہ بھی قصہ میں جیسے ''نوطرز مرصع'' میں پہلے درویش کے حال میں سوداگر کا نام احمد شاہ ہے جبکہ ''باغ وبہار'' میں خواجہ احمد۔ ''نوطرز مرصع'' میں روم کے بادشاہ فرخندہ سیر لاولد ہے'' باغ و بہار'' میں آزاد بخت۔ دونوں داستانوں میں باغ اور کنیز کی فروخت کا معاملہ اور ان کی قیمت میں اختلاف ہے۔ ''نوطرز مرصع'' میں باغ پانچ ہزار تومان اور لونڈی دو ہزار تومان درج ہے جبکہ'' باغ و بہار'' میں باغ ایک لاکھ روپیہ اورلونڈی پانچ لاکھ میں روپئے میں ذکر ہے۔ ''نوطرز مرصع'' میں باغ اور کنیز الگ الگ فروخت ہوتے ہوئے دکھائے گئے ہیں اور کنیز کو خوبصورت بتایا گیا ہے جبکہ'' باغ و بہار'' میں دونوں کو ایک ساتھ

بکتے ہوئے اور کنیز کو بدصورت ظاہر کیا گیا ہے۔ فرخندہ سیر محض دل بہلاوے کے لیے اور وزیر کے مشورے سے زیارتوں پر جا کر مُرادیں مانگا کرتا تھا، اس کے برعکس آزاد بخت سکونِ قلب کے لیے کتاب میں پڑھتا ہے کہ قبرستان جائے اور دیکھے کہ کیسے کیسے لوگ خاک میں مل گئے ہیں۔ ان دونوں سے الگ ہٹ کر فارسی قصہ میں دوسرے درویش کو اولاد سے محروم اور عجم کا مالک دکھایا گیا ہے۔

''باغ و بہار'' کے بعد فورٹ ولیم کالج کی دوسری مشہور داستان ''آرائش محفل'' ہے۔ ۱۸۰۱ء میں سید حیدر بخش نے فارسی کی مشہور داستان ''حاتم طائی'' کا ترجمہ اردو میں ''آرائش محفل'' کے نام سے شروع کیا۔ ۱۸۰۲ء میں مکمل ہوا، اور ۱۸۰۵ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے اس کی اشاعت ہوئی۔ فارسی میں یہ قصہ کب لکھا گیا اور اس کا اصل مصنف کون ہے؟ اس پر حیدری نے کوئی روشنی نہیں ڈالی ہے البتہ انھوں نے قصہ کے آغاز میں لکھا ہے کہ یہ داستان سلیس عبارت میں کسی شخص نے فارسی زبان میں لکھی تھی، میں اِسے سر جان گلکرسٹ کے حکم سے اردو میں لکھ رہا ہوں۔ انھوں نے اس بات کا بھی اعتراف کیا ہے کہ میں نے اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق جہاں جہاں مناسب سمجھا، واقعات میں ردّوبدل کیا تاکہ قصہ دلچسپ ہو سکے۔

''آرائش محفل'' میں حاتم طائی کی سات مشہور، نصیحت آموز مہمات کا ذکر ہے جس کی بنا پر عبدالغفور نساخ نے اصل قصہ کو اپنے تذکرہ ''سخن شعرا'' میں اس کا نام 'ہفت سیر حاتم'' لکھا ہے۔ یہ داستان قاری کو عزم اور حوصلہ عطا کرتی ہے بقول آتش

سفر ہے شرط ، مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

مذکورہ داستان میں سیر و سیاحت کے ذریعے کائنات کی آرائش کا ذکر کرتے ہوئے انسانیت، محبت اور رواداری کی تلقین کی گئی ہے اور کوئی انسانی خدمت انجام دینے کا جذبہ اُجاگر کیا

گیا ہے۔ جیسا کہ دوسرے سوال کے حل کے درمیان ایک قبرستان میں مردہ کو عذاب میں گرفتار دیکھ کر اس کے نام خیرات وصدقات کرنا بتایا گیا ہے۔ داستان کا آغاز خُراسان کے سوداگر کی بیٹی حُسن بانو اور شہزادہ مُنیر شامی کے عشق سے ہوتا ہے۔ حُسن بانو جلد ہی دُنیا کی نیرنگیوں سے بیزار ہو جاتی ہے اور اپنی خاص ملازمہ (دائی) سے اس کیفیت کا اظہار کرتی ہے کہ کس طرح دُنیا کے لہولعب، مال و زر سے چھٹکارا حاصل کر کے گوشہ نشینی اختیار کی جائے۔ دائی اُسے سمجھاتی ہے اور آخر سات سوالوں کے اشتہار کو لکھ کر دروازے پر چسپاں کرانے کا مشورہ دیتی ہے کیونکہ اُسے دنیا سے ناطہ برقرار رکھنے اور اس میں بھر پور دلچسپی لینے کا یہی طریقہ نظر آتا ہے۔ وہ سوالات اس طرح ہیں:

۱۔ وہ کیا ہے جو ایک بار دیکھا دوسری بار دیکھنے کی ہوس ہے۔

۲۔ نیکی کر اور دریا میں ڈال۔

۳۔ کسی سے بدی نہ کر، اور کرے گا تو وہ ہی پائے گا۔

۴۔ سچ کہنے والے کو ہمیشہ راحت ہے۔

۵۔ کوہِ ندا کی خبر لاوے۔

۶۔ وہ موتی جو مُرغابی کے انڈے کی برابر بالفعل موجود ہے، اس کی جوڑی پیدا کرے۔

۷۔ حمام بادگرد کی خبر لاوے۔

آرائش محفل میں سات انسانی اور متعدد غیر انسانی، مافوق الفطرت اور مثالی کردار ہیں البتہ قصہ کا خاص کردار حاتم ہے جو وضع قطع اور رکھ رکھاؤ سے مسلمان معلوم ہوتا ہے حالانکہ شہادتوں کے تحت زمانہ قبل طلوع اسلام کا ہے البتہ پوری فضا اسلامی عہد کی غمازی کرتی ہے۔ حاتم بلند حوصلہ اور پختہ ارادوں کا انسان ہے۔ ایک دن حاتم کی شہزادہ مُنیر شامی سے ملاقات ہوتی ہے۔ وہ اس کو حسن بانو کے عشق میں بدحواس اور پریشان حال

دیکھ کر اُس کی مدد کے لیے تیار ہو جاتا ہے اور پھر سات سوالوں کے جوابات حاصل کرنے کے لیے دس برس، سات مہینے اور نو دن تک جنگل و بیابان، دریا و پہاڑ کو ایک کر دیتا ہے۔ قدم قدم پر جادوگر، دیو، پریوں اور طرح طرح کی بلاؤں کا سامنا ہوتا ہے جو اُس کی راہ میں رُکاوٹیں بن کر حائل ہوتی ہیں مگر اُس کی غیر معمولی قوتِ ارادی کی بدولت ہر مشکل آسان ہو جاتی ہے اور وہ حُسن بانو کے تمام سوالوں کو حل کر کے اس سے منیر شامی کی شادی کروا دیتا ہے۔ داستان کا اختتام ان جملوں پر ہوتا ہے:۔

''حاتم کی سیر تمام ہوئی۔ منیر شامی اپنے مطلب کو پہنچا۔ آخر نہ وہ رہا نہ یہ رہا۔ ایک کہانی سُننے سُنانے کو رہ گئی''۔

حاتم کی رنگارنگ اور سدا بہار شخصیت کے بعد'' آرائش محفل'' میں جو نمایاں کردار نظر آتے ہیں اُن میں شہزادہ منیر، حُسن بانو اور اُس کی دائی کے ہیں۔ شہزادہ مُنیر ابتداءً اُولوالعزم اور اُولوالابصار نظر آتا ہے لیکن حاتم سے ملنے کے بعد نہ صرف اس کی شخصیت دبتی چلی جاتی ہے بلکہ اس کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ اُس کے عزم و ارادے کمزور پڑ جاتے ہیں اور وہ ہیرو سے زیرو کی شکل اختیار کر لیتا ہے جبکہ حاتم اس کے لیے سب کچھ کر گذرتا ہے جو عجائب دُنیا سے کسی قدر کم نہیں۔ حُسن بانو کا کردار بھی مذکورہ داستان میں بہت زیادہ متحرک نہیں رہتا ہے البتہ اس کی دائی کا کردار کہیں کہیں روشن نظر آتا ہے خاص طور سے اُس وقت جب شہر بانو کو ملک بدر کر دیا جاتا ہے تو وہ اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی ہے بلکہ ایک وفادار ملازمہ کی طرح اپنی مالکہ کے ساتھ تمام رنج و غم جھیلنے میں شریک رہتی ہے۔

داستان کی امتیازی خصوصیات مافوق الفطرت عناصر، زمان و مکاں کا عدم تعین اور مبالغہ آرائی ہے۔ آرائش محفل ان داستانی معیار و شرائط پر پوری اُترتی ہے۔ اس میں پری، جن، دیو، شیر، لومڑی، ریچھنی، سانپ، ملک الموت وغیرہ تمام کے تمام مافوق

الفطرت اور مثالی کردار ہیں۔ اس میں بہت سے واقعات ایسے ہیں جو روزمرہ کی زندگی میں دیکھنے کونہیں ملتے مثال کے طور پر حاتم کو ایک جگہ ریچھنی سے شادی کرنی پڑتی ہے۔ وہ جن و پری، دیو اور جانوروں کی آواز سمجھتا ہے اور ان سے باتیں کرتا ہے۔ حاتم جب چھٹے سوال کا جواب معلوم کرنے نکلتا ہے تو مرغابی کے انڈے کے برابر موتی کا پتہ اُسے چڑیاں بتاتی ہیں۔

داستانوی عہد کا زوال:۔داستانوں کے زوال کے اسباب میں کلیدی رول معاشرتی بیداری اور جدید علوم کے فروغ کا ہے۔ معاشرتی بیداری کی بنیادی وجہ علم کی مقبولیت ہے۔ حصول علم کی بنا پر کتابوں کی مانگ شروع ہوئی تو کاتبوں سے لکھوانے کی بجائے بڑے بڑے شہروں میں چھاپے خانے قائم ہوئے اور مہینوں کے کام گھنٹوں میں ہونے لگے۔ چھاپے خانے کی بدولت زبانی بیانیہ نے زبانی تصنیف کی شکل اختیار کی اور قوت حافظہ کے نادر نمونے صفحۂ قرطاس پر منتقل ہوکر مقبول ہوئے جیسا کہ احمد حسین قمر نے ''طلسم ہوش رُبا'' جلد ہفتم میں لکھا ہے ؎

بصد فروشوکت وہ تحریر ہو
کہ تحریر میں لطف تقریر ہو

داستان کی روح اس کا ڈرامائی انداز بیان اور محفل کی مناسبت سے اس کا مخصوص لب ولہجہ تھا۔ورثے میں ملے ہوئے قصّوں کو داستان گومحض محفل کی زینت نہیں بناتا بلکہ اپنے تخلیقی ذہن کی بدولت ان میں ترمیم وتنسیخ کرتا اور حسب ضرورت فی البدیہ اندازِ بیان بھی اختیار کرتا لیکن پریس کی عظیم الشان ایجاد اور اس کے فروغ نے داستان گوئی کے اصل مزاج کو مجروح کیا نتیجتاً وہ رفتہ رفتہ رو بہ زوال ہوئی۔ شمس الرحمان فاروقی ''زبانی بیانیہ، بیان، بیان کنندہ اور سامعین'' میں لکھتے ہیں:۔

اس کے زوال کا ایک بڑا سبب، زبانی قصّہ گوئی کے رواج کا ترک

ہو جاتا ہے۔ اور زبانی قصہ گوئی اس لئے ترک ہوئی کہ خواندگی اور تحریر کے پھیلنے کی وجہ سے لوگوں کی قوتِ حافظہ کمزور ہوگئی، داستان کو زبانی یاد کر کے سنانا مشکل سے مشکل تر ہو گیا حتیٰ کہ ناممکن ہو گیا'' ص۶۴۔

وقت کے بدلتے ہوئے مزاج کی بدولت تخلیقی ذہن حقائق سے دوچار ہوتا گیا۔ عام انسانی ہمدردی کے جذبے، مشاہدے اور تجربے نے مافوق الفطرت پر یقین کو ڈانواڈول کر دیا جس کی وجہ سے عمل پر اندیشوں کا سایہ صاف ہوا، تخیل کی فراوانی نے حقیقت کا رنگ لے لیا۔ داخلی زندگی اور ذہنی کوائف پر زور دیا جانے لگا۔

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ داستانیں اس وقت تک لکھی، پڑھی اور سُنی جاتی رہیں جب تک کہ قوم پوری طرح سے بے سروساماں نہیں ہوگئی۔ داستانوں کی دُنیا میں گم رہنے والے، زندگی سے فرار حاصل کرنے والے، خواب خیال کی دنیا آباد کرنے والے کس طرح ملک وقوم کی حفاظت کرتے۔

۱۸۵۷ء کے انقلاب نے حالات یکسر بدل کر رکھ دیے۔ یہ تغیر ایسا تھا کہ جس نے پوری قوم کو جھنجھور کر رکھ دیا۔ ہمارے مفکروں اور قائدوں نے اپنی ناکامی، انگریزوں کی کامیابی اور قوم کی عملی اور اخلاقی حالت پر غور کیا تو انھیں احساس ہوا کہ وہ زندگی کے ہر شعبہ میں بہت پیچھے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی تو دُور کی بات، حقیقی اور صحت مند ادب کا بھی فقدان ہے۔ زمانے کی ہر کروٹ ادب کو نئی راہ دیتی ہے۔ یہ ۱۸۵۷ء کا انقلاب اور اس سے پیدا شدہ حالات تھے جنھوں نے ہمارے ادب کو نئے زاویوں سے روشناس کرایا۔ کسی قوم کی تعمیر میں اس کا ادب اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس لیے ضروری تھا کہ ادب کو بدلتے ہوئے حالات کے مطابق نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا جائے۔ چنانچہ ایک لہر اُٹھی جس نے سیاسی، سماجی، معاشی، اقتصادی، ثقافتی اور ادبی زندگی میں ایک طوفان برپا کر دیا۔

سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کا ایک نیا احساس بیدار ہوا۔ ادب کے نئے اور وسیع اوزان مرتب کیے گئے۔ خیالات اور موضوعات میں پختگی، گہرائی اور گیرائی پیدا کی گئی۔ انقلاب دُنیا کے کسی بھی حصے میں آیا ہو جلد یا بدیر ادب پر وہ اپنے نقوش ضرور مرتب کرتا ہے۔ یورپ کے صنعتی انقلاب اور اس کے پیدا شدہ حالات کے اثرات کچھ اس طرح کے تھے کہ ان کو قبول کیا جانا ناگزیر ہو گیا تھا۔ نتیجے میں فراغت اور فرصت کے طویل لمحات ختم ہونے لگے۔

ازسرِ نو ترتیب دیے جانے والے اس دور میں انسان کے پاس نہ تو داستان کہنے کا وقت رہا اور نہ سننے کا۔ معاشی مسائل اور عام معمولاتِ زندگی کی تنگی نے اس کو اپنے شکنجے میں بری طرح سے جکڑ لیا جس سے تفریحات کے ذرائع میں نمایاں فرق ہوا۔ تفریح چونکہ انسانی فطرت میں شامل ہے لہٰذا بدلتے ہوئے حالات میں اب انسان مختصر سے وقت میں بہت زیادہ بلکہ زندگی سے بھرپور تفریح کا خواہش مند ہوا جو حقائق پر مبنی ہو۔ جس کی بنیادیں ٹھوس زمین پر ہوں اور جس کا مواد جیتی جاگتی دنیا سے حاصل کیا گیا ہو۔ لہٰذا دھیرے دھیرے رنگین و شاداب فضاؤں میں پرواز کرنے والی داستانوں کا رواج ختم ہونے لگا۔ اور ان کی جگہ ناول اور مختصر افسانہ نے لے لی۔ کیونکہ انسان کے سامنے اب داستانوں کا طلسم ٹوٹ چکا تھا۔ وہ توہم پرستی کی فضاؤں سے نکل کر حقائق کی دنیا میں آ چکا تھا اور تسخیرِ کائنات کی جانب تیزی سے قدم بڑھا چکا تھا۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ڈاکٹر صغیر افراہیم

طلسم ہوش رُبا: ماضی تا حال

Tilism-e-Hoshruba is the longest narrative comprising 46 volumes and is spread over almost 50,000 pages. It is the result of a concentrated effort of several writers and has been discussed in detail from the technical and thematic aspects in this article.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ماضی کے دریچوں سے جھانک کر دیکھا جائے تو کل کے انسان نے اپنے احساس تنہائی اور احساس محرومی کی کوفت اور اس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ کو ختم کرنے کی غرض سے داستان سرائی کا سہارا لیا تھا۔نسخہ مجرب تھا، کارآمد ثابت ہوا۔اور پھر دھیرے دھیرے ذہنی آسودگی، روزمرہ کی تکان سے نجات، اور تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لیے داستان سب سے مؤثر وسیلہ بن گیا۔تخیل کی کارفرمائیوں نے ایسے ایسے پیچیدہ مسائل چٹکیوں میں حل کر دیے کہ سامعین ششدرہ رہ گئے۔خیالات کی بلند پروازی، مافوق الفطرت عناصر کی تحیر خیزی اور زبان و بیان کی رنگینی نے داستان کو بام عروج تک پہنچا دیا۔

داستانوں کا موضوع کچھ بھی ہو اُس نے حسن و عشق کی نیرنگیوں کے ساتھ دلچسپی کا عنصر لازمی قرار پایا۔ ان میں جو واقعہ کا حصہ پیش نظر ہوتا وہ دلچسپ ہوتا اور اس کی جزئیات حسین اور عام فہم ہوتیں۔ان میں اکثر تخیل کی بے لگامی ہوتی۔بات میں بات پیدا کی جاتی۔واقعات میں وہ اثر آفرینی ہوتی کہ واہ واہ اور سبحان اللہ کی صدائیں سنائی

دیتیں۔واقعات بھلے ہی محیر العقعول ہوتے لیکن پچویشن اور داستان گو کے ایکشن کے لحاظ سے اتنے صاف اور واضح ہوتے کہ بات سامعین کی سمجھ میں آسانی سے آجاتی۔بھلے ہی عقل اسے ماننے کو تیار نہ ہو کیونکہ ان کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی جس کا سارا نظام اس نظام کائنات سے جدا ہوتا۔اس تخیلاتی دنیا میں انسان کی تمام آرزوئیں حقیقت کی شکل اختیار کرتی ہیں۔اس کا باشندہ فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔تسخیر کائنات کے لئے نکلتا ہے اور غیر معمولی مزاحمتوں کو مافوق الفطرت طاقتوں سے نیست و نابود کردیتا ہے۔اسی لئے ان میں باریکی، پیچیدگی اور گہرائی کا یہ اہتمام نہیں ہوتا۔مختلف مناظر نظروں کے سامنے آتے ہیں لیکن دیرپا نہیں ہوتے۔ان کا اصل مدعا اتنا ہی ہوتا ہے کہ ہر منظر چلتا پھرتا،دلچسپ ہو جو آنکھوں کو نور اور کانوں کو سرور بخشے۔ زمان ومکاں کی قیود سے آزاد،ان کے ہر دوسین کے بیچ سالہا سال کا فرق ہوسکتا ہے۔

داستانوں میں عموماً ایک ہیرو ہوتا جو کہانی کا مرکزی کردار ہوتا۔ایک ہیروئن ہوتی یا پھر ایک سے زیادہ ہیروئینیں ہوتیں۔ ہیرو بادشاہ،شہزادہ یا پھر کوئی بڑا تاجر ہوتا،جس کو عشق کا جنون ہوتا۔عیش وعشرت،رزم وبزم کے تجربات کے اسے زیادہ مواقع نصیب ہوتے۔ہرطرح کے علوم وفنون کا وہ ماہر ہوتا۔اس روشنی میں دیکھا جائے تو ہمارے افسانوی ادب کی روایت کو شائد سب سے زیادہ 'طلسم ہوش رُبا' نے متاثر کیا ہے۔یہ اردو کی عظیم الشان داستان ہے۔اس میں ہنداسلامی تہذیب اور مزاج کے خصوصی مظاہر نظر آتے ہیں۔ طبقاتی امتیاز کا بڑا خیال رکھا گیا ہے یعنی بادشاہ،وزیراور حکام کا جب بھی ذکر کیا گیا ہے، حفظ مراتب کا پورالحاظ رکھا گیا ہے۔حسن عسکری نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ یہ صرف ماضی کا ادب نہیں ہے بلکہ جب تک ہندوپاک برصغیر میں بسنے والی مسلمان قوم تخلیقی طور پر زندہ ہے اور اپنی تخلیقی روح سے آگاہی حاصل کرنا چاہتی ہے،اس کتاب کا تعلق ہمارے حال سے قائم رہے گا۔

'طلسم ہوش رُبا' داستانِ امیر حمزہ کی اصل روح، اس کی جان ہے۔ آٹھ دفتروں کی چھیالیس جلدوں پر مشتمل پچاس ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی داستانِ امیر حمزہ کا پانچواں دفتر، طلسم ہوش رُبا، جو قریب دس ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے، اردو زبان کا طویل شاہکار ہے۔ تقریباً ہر نقاد نے اسے تسلیم کیا ہے کہ داستانِ امیر حمزہ کے تمام دفاتر میں سب سے دلچسپ طلسم ہوش رُبا ہی کا دفتر ہے۔ باقی دفاتر میں وہ دلچسپی اور شان نہیں بلکہ ان میں آمد کی بجائے آورد زیادہ ہے۔

عابد رضا 'مقدمہ طلسم ہوش رُبا' کے پیش گفتار میں لکھتے ہیں:

> ''آٹھ دفتری داستان امیر حمزہ کے اس پانچویں دفتر یعنی 'طلسم ہوش رُبا' کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ داستان کے بقیہ سات دفتروں کی تو، تھوڑی بہت، فارسی بنیادیں مل جاتی ہیں .... لیکن دفتر پنجم یعنی طلسم ہوش رُبا خالص ہندستانی تخلیق ٹھہرتی ہے، اور اس لحاظ سے ہندستان کو اردو زبان کا ایک نادر تحفہ، جس کا پہلا ڈھانچہ سن ستاون سے قبل رام پور میں میر احمد علی نے کھڑا کیا، اور جسے ان کے بعد اگلی پیڑھی کے انبا پرشاد (شاگرد میر احمد) نے (اس سماعی روایت کو) اور مضبوط کیا اور پھر ان کے بیٹے غلام رضا نے، 'سمع' کو 'بصرہ' میں ڈھال کے سنی جانے والی داستان کو پڑھی جانے والی کتاب میں ڈھال دیا جو چودہ جلدوں میں، غیر مطبوعہ، رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے''

'طلسم ہوش رُبا' یعنی وہ جادو جو سر چڑھ کر بولے، ہمارے ہوش و حواس اُڑا دے، ہمیں ایک عجیب و غریب مگر رنگا رنگ دنیا میں پہنچا دے۔ اس میں ہند آریائی اور ہند اسلامی تہذیب کے ساتھ لکھنوی معاشرے کی مکمل تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کی ابتدائی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے (۱۸۸۳ء-۱۸۹۰ء) لکھیں بقیہ احمد حسین قمر، اسمعیل اثر اور تصدق

حسین نے پوری کیں۔ یہ داستان اکیسویں صدی میں بھی قارئین اور قلم کاروں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔اس کا ثبوت ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی کی کتاب ''طلسم ہوش رُبا:تنقید و تلخیص'' ہے۔علمی اور ادبی حلقوں میں بلکہ عام اردوداں طبقہ میں بھی اس کتاب کی مقبولیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ آج بھی ''طلسم ہوش رُبا'' کا جادو سرچڑھ کر بول رہا ہے۔نول کشور پریس سے شائع ہونے والی 'طلسم ہوش رُبا' کی جلد اوّل (بار ہشتم ۱۹۳۰ء) جس کا عکس خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ سے ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا، بنیادی متن کی حیثیت سے ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی کے پیش نظر رہا ہے۔نو سو صفحات پر مشتمل اس حصّہ کو فریدی صاحب نے ۲۴۰صفحات میں قید کر دیا ہے۔اس میں بھی اصل متن محض ۱۶۵صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔۴۲صفحات غرض وغایت کے، ۲۷صفحات فرہنگ کے، دوامثال و محاورات کے، دوعربی، فارسی فقرے، جملے، مصرعے، اشعار اور آخر کے دوصفحات کتابیات کے ہیں۔

طلسم ہوش رُبا میں تحیّر وتجسّس قائم رکھنے کے لیے محیّر العقول عجائب وغرائب اور مافوق الفطرت قوتوں کے مظاہر کی بہتات بلکہ یلغار ہے۔محمد حسین جاہ کی امکانی کوشش یہ رہی ہے کہ جو واقعات رقم کیے جائیں اُن کو سن کر پڑھ کر لوگ مبہوت رہ جائیں۔قصّے میں دلکشی کے اضافے کی غرض سے کچھ ایسی گتھیاں پڑ جاتی ہیں اور پھر کچھ ایسے انداز سے سلجھ جاتی ہیں کہ پڑھنے والا ہکابکا رہ جاتا ہے۔اس میں سحروساحری، طلسم بندی، طلسم کشائی اور اسراریت کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے واقعات بھی بکثرت ملتے ہیں۔ہندومسلم اتحاد کی اس معرکہ آرا تصنیف کی سب سے بڑی خوبی اس کی زبان ہے۔محمد حسین جاہ نے واقعات کے تسلسل، زبان کی فصاحت، الفاظ، محاورات، روزمرہ اور رعایت لفظی پر بھرپور توجہ دی ہے۔الفاظ واصطلاحات کے اس بے پناہ خزانہ میں برجستہ اشعار بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ زبانی بیانیہ کے ادبی اُفق پر چھائی رہنے والی اس عظیم داستان کو بیسویں صدی میں کئی زاویوں سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔کبھی منتخب قصوں کے طور پر، کبھی تنقیدی

نقطہ نظر سے اور کبھی الیکٹرانک میڈیا کے توسط سے۔ان میں نمایاں نام کلیم الدین احمد، گیان چند جین، محمد حسن عسکری، سید وقار عظیم، رئیس احمد جعفری، خلیل الرحمن اعظمی، راہی معصوم رضا، امیر حسن نورانی، سہیل بخاری، شمس الرحمن فاروقی، عابد رضا بیدار، رامانند ساگر کے ہیں۔اس فہرست میں اب ایک اور نام ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کا شامل ہو گیا ہے۔

'طلسم ہوش رُبا' کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اس کی جلد اوّل کی فرہنگ کی تیاری کے لئے شعبۂ اردو علی گڑھ یونیورسٹی نے محترمہ نگہت سلطانہ کو ۱۹۷۷ء میں ایم۔فل کی ڈگری تفویض کی تھی۔فرہنگ سازی ماضی کی دریافت کی ایک چھوٹی سی کوشش ہے۔اُس دور کی تشبیہیں، استعارے، تلمیحیں، محاورے، ضرب الامثال اور وہ الفاظ جو آج ہمیں مُردہ نظر آتے ہیں، تلاش و کاوش اُن میں زندگی کی رو دوڑا سکتی ہے اور ہم اپنی تہذیب کی روح سے بخوبی واقف ہو سکتے ہیں۔ملبوسات، زیورات، آسائش و زیبائش، استعمال میں آنے سارا ساز و سامان، کھانے پینے کی اشیاء، اقامت گاہوں کے وہ حصے جو اب نیست و نابود ہو چکے ہیں، اُن سب سے لفظی پیکر کے توسط سے واقف ہو کر ہم اپنے ماضی کی بازیافت کر سکتے ہیں لیکن یہ کام محض فرہنگ سے پورا نہیں ہو سکتا ہے اس کے لیے طلسم ہوش رُبا کی زبان، لفظوں کا طرزِ استعمال اور اس داستان میں پیش کی گئی تہذیب و معاشرت کا گہرا مطالعہ ضروری ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم نہ صرف اصل داستان کا خود مطالعہ کریں بلکہ اُس کے سیاق و سباق سے بھی واقف ہوں۔لیکن آج کی مصروف زندگی میں کسے اتنی فرصت ہے کہ ہزاروں صفحات کی ورق گردانی کے لیے وقت نکال سکے۔اس لیے مذکورہ داستان کی ایک جامع تلخیص کی ضرورت مدت سے محسوس کی جا رہی تھی۔اِس جوکھم کام کا بیڑا وہی اٹھا سکتا تھا جو افسانوی ادب کا نبض شناس ہو اور کسی ضخیم تصنیف کو نئے سرے سے مرتب اور منظم انداز میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔قمر الہدیٰ فریدی نے نہ صرف اِس جادوئی تخلیق پر تحقیقی و تنقیدی نظر ڈالی بلکہ اس پر لکھی

گئی تحریروں کا بالاستیعاب مطالعہ بھی کیا ہے۔وہ اس بابت لکھتے ہیں:

''ضرورت محسوس کی گئی کہ طلسم ہوش رُبا کی ایک ایسی تلخیص ہو جو اس کی جملہ فنی و معنوی خصوصیات کا احاطہ کرتی ہواور پورا قصہ بھی اس میں سمٹ آئے۔زیر نظر کاوش اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے''۔ص ۸

صنفِ داستان سے دلچسپی رکھنے والے عام قاری خصوصاً طلباء داستانوں کی ضخامت اور اسکی ناقص طباعت کو دیکھ کر گھبرا جاتے ہیں ایسی صورتِ حال میں طلسم ہوش رُبا کی پہلی جلد کی تلخیص کو ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی نے نہایت احتیاط سے شائع کرایا ہے بلکہ تدوین کے جدید ترین اصولوں کی روشنی میں متن کی تصیح، رموز واوقاف،اعراب اور اضافتوں وغیرہ کے ساتھ جدید املا کا بھی خیال رکھا ہے۔خوبی یہ ہے کہ پڑھنے والے کو کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ اس کے پیشِ نظر تلخیص ہے کیونکہ فریدی صاحب نے اس کا خاص خیال رکھا ہے کہ اصل قصہ مجروح نہ ہو۔اس کی روانی اور اثر پذیری متاثر نہ ہو۔اور کوئی حصہ چھوٹنے نہ پائے جو زبان و بیان یا تہذیب و معاشرت کی تصویر کشی کے لحاظ سے اہم ہو۔اِس ہنرمندی کی بدولت آج کے قاری کو اس کا پڑھنا اور اس سے حظ محسوس کرنا آسان ہو گیا ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ طلسم ہوش رُبا، داستانِ امیر حمزہ کا عروج ہے۔امیر حمزہ اس کے ہیرو ہیں اور عمرو عیار اُن کے رفیق خاص۔طلسم ہوش رُبا کا مالک افراسیاب ہے۔اُس کا معبود زمرد شاہ ہے جو لقا کے نام سے مشہور ہے۔اس جادوئی نگری کا ایک اور متحرک کردار بختیارک ہے اس طرح حق کی نمائندگی کرنے والے امیر حمزہ، عمرو عیار، اسد غازی اور ڈھیر سارے عیار ہیں۔اور باطل کی پیروی لقا،بختیارک،افراسیاب، جادوگر اور جادوگرنیاں کرتی ہیں۔البتہ حق و باطل کی اس طویل معرکہ آرائی میں فتح و کامرانی حق کو نصیب ہوتی ہے۔اوراصل داستان کا یہی بنیادی مقصد ہوا کرتا تھا۔

''طلسم ہوش رُبا'' میں قصہ کے علاوہ اُس کے عجیب و غریب کرداروں کی بھی بڑی اہمیت ہے۔مذکورہ داستان سے پوری طرح حظ حاصل کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ قارئین ر سامعین اس کے کرداروں سے اچھی طرح واقف ہوں۔یہ کردار آج کے حقیقت پسندانہ ماحول میں بھی نہایت دلچسپ ہیں۔اور اپنی معنویت کا احساس دلاتے ہیں۔ مرکزی کردار امیر حمزہ نیک، بہادر اور دوراندیش ہے۔اُن کے پاس بزرگوں کے عطا کردہ تحفے ہیں۔وہ صاحبِ اِسم اعظم اور حرز ہیکل ہیں جس کی وجہ سے جادو اُن پر اثر انداز نہیں کرتا۔اُن کے نعرے کی آواز چونسٹھ کوس تک جاتی ہے۔تبلیغِ اسلام اُن کا مقصدِ حیات ہے لیکن وہ کبھی لڑائی میں پہل نہیں کرتے۔بے خبری میں کسی پر حملہ نہیں کرتے۔حریف اماں مانگے تو فوراً جنگ روک دیتے ہیں۔

مذکورہ داستان کی دوسری اہم اور انوکھی شخصیت عمرو عیار کی ہے۔وہ ایک ایسی زنبیل کے مالک ہیں جس میں ہر چیز سما جاتی ہے۔اس میں سات شہر اور سات دریا رواں ہیں۔ اُنکے پاس گلیمِ عیاری ہے جس کو اوڑھ لینے کے بعد وہ لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔دیو جامہ ہے جو پہننے کے بعد رنگ بدلتا رہتا ہے۔اُن کے قبضے میں منڈھی دانیال ہے جس کے سائے میں بیٹھنے والے کو کوئی گرفتار نہیں کرسکتا بلکہ اس کے اندر قدم رکھتے ہی دشمن اُلٹا ہو کر لٹک جاتا ہے۔اُن کے پاس سب کچھ ہوتے ہۓ بھی یہ احساس رہتا ہے کہ، کچھ بھی نہیں ہے اور اس کا وہ اکثر رونا روتے رہتے ہیں۔اُن کے پاس ایک لاکھ چوراسی ہزار عیّار ہیں، جو اُن کا کہنا ہر وقت ماننے کو تیار رہتے ہیں۔یہ عیّار بالعموم روغنِ عیّار لگا کر اپنی شکل بدل لیتے ہیں۔اس بھاری بھرکم داستان مین ان کا وجود اس تلخ حقیقت کا احساس دلاتا ہے کہ'' چالاکی و مکاری کس طرح اور کتنی آسانی سے ناممکن کو ممکن بنا دیتی ہے''۔

ولین کے کرداروں میں نمایاں نام افراسیاب کا ہے جو طلسم باطن کا مالک ہے۔

اس کے ساتھ بڑے بڑے جادوگر ہیں، جادوگرنیاں ہیں۔ وہ خود بھی زبردست ساحر ہے۔ وہ اپنے زانو پر ہاتھ مار کر جب ہتھیلی پر نگاہ ڈالتا ہے تو آنے والی ساعتوں کی اچھائی اور برائی سے آگاہ ہو جاتا ہے، اُسے کتابِ سامری میں ہر سوال کا جواب لکھا ہوا مل جاتا ہے اور اوراقِ جمشیدی کے ذریعے چھپی ہوئی باتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ اس نے اپنے کئی ہم شکل بنا رکھے ہیں جو احکام جاری کرتے رہتے ہیں۔

اس طرح کا دوسرا کردار زمرد شاہ باختری کا ہے جو افراسیاب کا معبود ہے اور لقا کے نام سے معروف ہے۔ اس کے قہر و غضب سے سب ڈرتے ہیں۔ ہزارہا جادوگر اس کے پرستار ہیں جبکہ امیر حمزہ سے وہ بار بار شکست کھاتا ہے اور عمرو عیار کے ہاتھوں ذلیل ہوتا رہتا ہے پھر بھی اپنا قصیدہ پڑھنے اور دوسروں کو ڈرانے دھمکانے سے باز نہیں آتا ہے۔ اس کا وزیر بختیارک اپنی احمقانہ حرکتوں کی وجہ سے سامعین رقارئین کی دلچسپی کا مرکز بنتا ہے۔ وہ بے وقوف نہیں فطرتاً ظریف ضرور ہے۔ اس لئے اس سے مضحکہ خیز حرکتیں سرزد ہوتی رہتی ہیں البتہ وہ بزدل، مکار اور خطرناک ضرور ہے۔

''طلسم ہوش رُبا'' کے یہ کردار حیرتناک واقعات کے طوفانوں سے اِس طرح اُلجھتے اور لڑتے بھڑتے دکھائی دیتے ہیں کہ قارئین رسامعین گرد و پیش سے بے خبر ہو جاتے ہیں۔ وقت کی کمی کی وجہ سے آج کے انسانوں کے لیے ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی اصل داستان کا مطالعہ مشکل تھا۔ ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی کی تلخیص نے اس مشکل کو سہل بنا دیا ہے۔ اس کے مقدمہ میں ضروری تنقیدی اور تحقیقی مباحث کو اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ عام قارئین یا طلباء کو اس حیرتناک داستان کو سمجھنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔ اور وہ سلسلے بھی معلوم ہو جاتے ہیں جو اس میں نسل در نسل چلتے رہتے ہیں۔ اُن کی اِس علمی کاوش کا ادبی دنیا میں خیر مقدم کیا گیا ہے۔

آج سے تقریباً ساٹھ سال قبل مشہور نقاد پروفیسر کلیم الدین احمد نے اپنے

کتاب ''اردو زبان اور زبان اور فنِ داستان گوئی''، میں طلسم ہوش رُبا کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا تھا کہ:

''ہر زبان میں اساطیر اور داستانوں کا ایک ذخیرہ ہوتا ہے۔ شعرا اور انشاپرداز اس ذخیرے کی قیمتی چیزوں کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں، قدیم داستانوں، اعتقادوں سے بھی عقبی زمین کا مصرف لیتے ہیں، انہیں نئے رنگ میں پیش کرتے ہیں اور بے شمار نقوش اور تشبیہوں سے اپنی عبارت کے حُسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ یونانی اساطیر، یونانی یوتاؤں اور دیویوں اور ان کی دلچسپ کہانیوں کا اثر یورپ کے ہر ادب میں نمایاں ہے۔ اردو میں داستان امیر حمزہ اور خصوصاً طلسم ہوش رُبا سے یہی مصرف لیا جا سکتا ہے'' ص ۸۵

یہ رائے صدفی صد دُرست ہے اور اس لحاظ سے طلسم ہوش رُبا کی پیش نظر تلخیص ایک اہم ادبی خدمت ہے۔ اس کے مطالعہ سے ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی داستان کے نقوش، تشبیہات، الفاظ وتراکیب تک بآسانی ہماری رسائی ہو جاتی ہے۔ اس طرح بہت سے نئے الفاظ کو سیکھنے کا موقع ملتا ہے۔ کتاب کے آخر مین دی گئی فرہنگ سے سیکڑوں قدیم الفاظ کے معنی معلوم ہوتے ہیں اور طلسم ہوش رُبا کے وسیع خزانہء الفاظ کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ ماضی تا حال طلسم ہوش رُبا کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔

❖•❖•❖ ❖•❖•❖ ❖•❖•❖

ڈاکٹر مہر نور محمد خان

ڈاکٹر محمد باقر کی ایک غیر مطبوعہ تحریر

(خان آرزو کے تذکرہ ''مجمع النفائس'' پر مقدمہ)

Dr. Muhammad Baqir was former Head of Persian Department and Principal Oriental College Punjab University Lahore. He started editing of "Majma-un-Nafais" by Sirajuddin Ali Khan Arzoo, a renowned scholar of the sub-continent, but he could not accomplish it. His very important critique on "Majma-un-Nafais" was unpublished so far. It is now presented in this article with a brief introduction.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ڈاکٹر محمد باقر سابق صدر شعبۂ فارسی اور پرنسپل یونیورسٹی اورنٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور کو تذکروں سے خاص دلچسپی تھی اور ان کے اعتناء سے کئی تذکرے شائع ہوئے جیسے ''زبدۃ المعاصرین'' اور ''مخزن الغرایب'' وغیرہ۔ انہوں نے برصغیر کے ممتاز عالم، سراج الدین علی خان آرزو کے معروف تذکرہ ''مجمع النفائس'' کی تدوین وتصحیح پر کام شروع کر رکھا تھا لیکن اسے مکمل نہ کر پائے۔ انہوں نے مجمع النفائس کا متن پنجاب یونیورسٹی میں موجود دو قلمی نسخوں کی مدد سے تیار کیا تھا۔ بعد میں پاکستان نیشنل میوزیم

کراچی سے ایک قلمی نسخے کا عکس بھی مقابلے کے لیے حاصل کر لیا تھا لیکن بزرگسالی اور شدتِ بیماری کے باعث اس سے تقابل کی نوبت نہ آئی۔ وفات سے پہلے ڈاکٹر صاحب نے اپنا تیار کردہ متن اور نسخۂ کراچی کا عکس مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد کی تحویل میں اس سفارش کے ساتھ دے دیا کہ اس کی اور ان کی مرتبہ کتاب ''تاریخ پنجاب'' کی اشاعت کا اہتمام کیا جائے۔ لیکن ڈاکٹر مرحوم کی یہ آرزو تیس سال تک پوری نہ ہوسکی۔ بالآخر ۲۰۰۴ء میں مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان نے ''مجمع النفائس'' کی اشاعت کا تہیہ کیا اور اس پر مزید تحقیق و تدقیق کے کام کی انجام دہی نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد کے شعبہ فارسی کے دو اساتذہ ڈاکٹر مہر نور محمد خان (راقم السطور) اور ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر کے سپرد کی تاکہ وہ اس کا نسخۂ کراچی اور کچھ دیگر قلمی نسخوں کے ساتھ تقابل کر کے ایک محقق ایڈیشن تیار کریں۔

جب تذکرہ کی تصحیح کے لیے منابع کی تلاش شروع کی تو معلوم ہوا کہ ڈاکٹر محمد باقر کے تیار شدہ متن کا آغاز سے لے کر حرف سین تک کا حصہ گم ہوگیا ہے۔ شاید اس کی وجہ گذشتہ تیس سالوں میں مرکز تحقیقات فارسی کی ایک جگہ سے دوسری جگہ میں نقل مکانی تھی۔ چونکہ پہلے ہی اس تذکرے کی اشاعت میں بہت تاخیر ہو چکی تھی لہٰذا فیصلہ کیا گیا کہ ''مجمع النفائس'' کی پہلی جلد ڈاکٹر محمد باقر کے مرتبہ متن کی بجائے ڈاکٹر زیب النساء علی خاں کے تدوین کردہ متن سے شائع کی جائے۔ یہ متن دراصل تہران یونیورسٹی میں ان کا ڈاکٹریٹ کا تحقیقی مقالہ تھا لہٰذا ''مجمع النفائس'' کی پہلی جلد اواخر ۲۰۰۴ء میں شائع کر دی گئی۔ اگرچہ اس اقدام سے روشِ تحقیق میں یکسانیت کی کیفیت اور انسجام متاثر ہوئی ہے لیکن ''مجمع النفائس'' اتنا بڑا بھاری پتھر تھا کہ اگر اسے اس وقت متن کے بعض حصوں کی گمشدگی کے باعث ترک کر دیا جاتا تو آئندہ شاید اس کی طباعت کے امکانات کبھی پیدا نہ ہوتے۔

خوش قسمتی سے بڑی تلاش وجستجو کے بعد محوّلہ بالا گمشدہ حصہ فائلوں اور کاغذات کے انبار تلے سے مل گیا۔ مقدمہ کی اہمیت کے پیش نظر اس کی اشاعت کی مناسب جگہ تو جلد اوّل تھی لیکن چونکہ یہ پہلی جلد کی طباعت کے بعد ملا اس لیے اس کا فارسی ترجمہ ''مجمع النفائس'' کی دوسری جلد مرتبہ ڈاکٹر مہر نور محمد خان کے آغاز میں شائع کیا جا رہا ہے۔

سراج الدین علی خان آرزو (متوفی ۱۱۶۹ھ مطابق ۱۷۵۶ء) برصغیر میں فارسی زبان و ادب کے ایک مایہ ناز عالم اور پایے کے مصنف تھے۔ آپ بیک وقت شاعر، ادیب، ماہر لسانیات، نقاد، شرح نگار اور لغت نویس تھے۔ ذوق سخن، شرح سخن اور فارسی زبان شناسی میں ایسا فاضل، امیر خسرو کے بعد برصغیر کی سرزمین میں کوئی دوسرا پیدا نہیں ہوا۔ ان کی متنوع تصنیفات ان کے دانش وفضل اور دقت نظری کا بہترین نمونہ ہیں۔ ان کی ایک یادگار تصنیف فارسی شعرا کا تذکرہ ''مجمع النفائس'' ہے۔ یہ صرف تذکرہ ہی نہیں بلکہ بہترین ادبی تنقید، شعر شناسی اور ادب لطیف کا شاہکار ہے۔ اس میں آرزو نے تقریباً ایک ہزار سات سو سے زیادہ شعرا اور ان کے کلام کا ذکر کیا ہے۔ اس تذکرہ کی قدر و قیمت عام تذکروں سے اس حیثیت سے بہت زیادہ ہے کہ آرزو نے اس میں شعرا کے کلام کی ادبی حیثیت پر بحث کی ہے اور اپنی ناقدانہ رائے کا اظہار کیا ہے۔ لہٰذا بقول ڈاکٹر ریحانہ خاتون، اگر مجمع النفائس کو فارسی ادب کا ''انسائیکلو پیڈیا'' کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔
(احوال و آثار سراج الدین علی خان آرزو، ناشر، انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۴۷)

اس قدر باعظمت کتاب کے بارے میں ڈاکٹر محمد باقر کے ملاحظات حیرت انگیز ہیں۔ ان کے خیال میں ''مجمع النفائس'' تذکرہ نہیں بلکہ بیاض کی ایک بہتر شکل ہے کیونکہ مصنف نے اس کی تالیف میں ترتیب زمانی ملحوظ نہیں رکھی اور نہ سنین کا اہتمام کیا ہے۔ غالباً ڈاکٹر صاحب کے ذہن میں یہ تاثر ''خزانۂ عامرہ'' کے مولف میر غلام علی آزاد بلگرامی کے اس بیان سے پیدا ہوا:

"۔۔۔ ہر چند متوجہ تحریر احوال شعرا و ضبط تاریخ ولادت و وفات و سنوات وقایع و ذکر شعرا بہ ترتیب زمان نیست و ظاہر است فرق در بیاض و تذکرہ ھمین باشد کہ بیاض تنہا اشعار شاعر دارد و تذکرہ احوال و اشعار ہر دو دارد۔" (خزانۂ عامرہ، ص ۱۱۸)

درست ہے کہ آرزو کی حیات میں آزاد بلگرامی کی ان سے خط و کتابت تھی لیکن فکری لحاظ سے ان کا تعلق آرزو کے مخالفین اور ایرانی مہاجر شاعر شیخ علی حزیں لاھیجی کے حامیوں میں سے تھا اور انہوں نے اپنے تذکرے "خزانۂ عامرہ" میں خان آرزو کی حزین لاھیجی کے اشعار پر تنقید کی مخالفت کرتے ہوئے لاھیجی کا دفاع کیا ہے۔ لہٰذا "خزانۂ عامرہ" کا بیان جو کہ آرزو کی وفات (۱۱۷۶ھ مطابق ۱۷۶۲ء) کے بعد تالیف ہوا، اس ادبی مناقشہ کا شاخسانہ معلوم ہوتا ہے جو خان آرزو اور شیخ لاھیجی اور ان کے حامیوں کے درمیان برپا رہا۔

"تذکرہ نویسی کی عمومی روایت کے مطابق تذکرے ترتیب زمانی کی بجائے ترتیب الفبائی سے لکھے جاتے تھے۔ ان میں شاعر کے تخلص یا نام کو بنیاد بنایا جاتا تھا کیونکہ عام طور پر قاری شاعر کے تخلص سے آشنا ہوتا ہے اور اسی کے تحت تذکروں سے حالات کی جستجو کرتا ہے۔ خان آرزو نے بھی مجمع النفائس کی تدوین میں اسی روش کو مدنظر رکھا ہے۔" (عارف نوشاہی، ڈاکٹر، مجلّہ "پیغام آشنا"، شمارہ ۲۳، ۲۰۰۵ء، ص ۱۴۵)

جہاں تک شعرا کے حالات جمع نہ کرنے کا تعلق ہے ایسا نہیں کہ آرزو نے سہل انگاری کے باعث اس کا اہتمام نہیں کیا۔ یہ غالباً ان کا سوچا سمجھا فیصلہ تھا۔ ایرانی شعرا کے حالات تو ایرانی تذکرہ نگاروں نے تفصیل سے لکھ دیے تھے۔ جبکہ برصغیر کے شعرا کے

بارے میں اطلاعات کی عدم دستیابی یا سرد مہری کے باعث ان تذکروں میں یہاں کے شعرا کے سوانح بہت کم تھے اور کچھ تھے بھی تو بہت حقارت آمیز تاثرات کے عکاس تھے۔ چونکہ خان آرزو برصغیر میں فارسی شعر و ادب کے زبردست حامی اور مدافع تھے اس لیے غالباً انہوں نے ایرانی شعرا کے بارے میں تفصیل مکرر سے پہلو بچاتے ہوئے زیادہ تر توجہ برصغیر کے شعرا کی سوانح اور ادبی حیثیت کو اجاگر کرنے کی طرف مبذول کی۔

خان آرزو کے شعری ذوق سے متعلق بھی محترم ڈاکٹر صاحب کی رائے سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے بقول ''آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے۔۔۔فن شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گویان ان کی رائے کو حدیث قدسی کا سا درجہ دیتے تھے۔ شعرا اور اہل علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انہیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے۔'' (تاریخ ادب اردو، جلد دوم، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۱۵۳، ۱۶۳)

ایران کے مایہ ناز استاد پروفیسر ڈاکٹر شفیعی کدکنی، خان آرزو کو ''منتقد بزرگ زمانہ و سبک شناس بی ہمتای قرون'' کہتے ہیں۔ (شاعری درھجوم منتقد ان، مطبوعۂ نشر آگہ، تہران، ۱۹۹۶ء، ص ۶۴)

ڈاکٹر محمد باقر نے ''مجمع النفائس'' میں ذکر کیے گئے شاعروں کی تعداد ایک ہزار چار سو یا پانچ سو کے قریب کہی ہے جب کہ مرکز تحقیقات فارسی کے اہتمام سے زیر طباعت تذکرے میں ایک اندازے کے مطابق شعرا کی تعداد ایک ہزار سات سو سے کچھ زیادہ ہی بنتی ہے۔ غالباً ڈاکٹر صاحب نے شعرا کی فہرست کی تیاری میں اس نسخہ سے استفادہ کیا ہے جو ناقص ہے اور اس میں بہت سے شعرا کا ذکر نہیں آیا۔

آخر میں دو ایک نکات کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔ خان آرزو نے ''مجمع النفائس'' میں والہ داغستانی کے ذیل میں ان کے تذکرے ''ریاض الشعرا'' کا ذکر

کرتے ہوئے کہا ہے: ''تذکرۂ شعرای متقدم و متأخر نیز نوشتہ قریب بہ چہل ہزار بیت، نہایت مضبوط وفقیر آرزو بعد از نوشتن این نسخہ تذکرۂ مذکور بہ نظر آمد و الا این ہمہ درد سرنمی کشید۔'' یعنی اگر مجھے ریاض الشعراء تذکرہ کے لکھے جانے کا علم ہوتا تو میں اپنا تذکرہ مجمع النفائس لکھنے کی زحمت نہ کرتا۔

اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ''مجمع النفائس'' والہ کے تذکرے کے مقابلے میں کم مایہ ہے۔ دراصل نادر شاہ کے دہلی پر حملے اور قتل و غارت کے دوران والہ داغستانی نے خان آرزو کی بہت مدد کی تھی جس کا وہ یوں اعتراف کرتے ہیں: ''در این بی کسی ھا کہ ہجوم آوردہ آن قدر عطوفت فرمودہ کہ از حیز تقریر و تحریر بیرون است۔'' (مجمع النفائس در ذیل والہ داغستانی)۔ خان آرزو نے نادر شاہی افواج کی غارت گری کے دور میں والہ داغستانی کی مہربانیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اِس کسرنفسی کا اظہار کیا ہے ورنہ نکتہ سنجی، ظرافت اور نقد شعر کے لحاظ سے ''ریاض الشعرا'' کے مقابلے میں ''مجمع النفائس'' کا ادبی پایہ بہت ارفع ہے۔

ایرانی سکالر احمد گلچین معانی نے اپنی کتاب تاریخ تذکرہ نویسی فارسی کی جلد دوم میں ''مجمع النفائس'' پر تبصرہ لکھتے ہوئے لکھا ہے کہ آرزو نے قدما کی سوانح لکھتے ہوئے کلی طور پر تذکرۂ عرفات العاشقین تقی اوحدی اور تذکرۂ نصر آبادی سے استفادہ کیا ہے۔ آرزو نے ان تذکروں کے علاوہ دوسرے منابع سے بھی استفادہ کیا ہے جن کا ذکر انہوں نے مجمع النفائس کے مقدمے میں کر دیا ہے۔ نیز متن میں بھی اکثر جگہوں پر اپنے مآخذ کا ذکر کیا ہے۔ آرزو کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے بہت سے نکات پر دوسرے تذکروں سے اختلاف کیا ہے بلکہ ان پر اپنے تحقیقی مطالب کا اضافہ کیا ہے۔ جہاں تک احمد گلچین معانی کی رائے کا تعلق ہے، یہ دراصل بقول ڈاکٹر محمد رضا شفیعی کدکنی ''ایرانیوں کے اس احساس برتری، تکبّر اور غرور کا شاخسانہ ہے (شاعری در ہجوم منتقد ان، ص ۶۵) جس کے خلاف خانِ آرزو نے تنبیہ الغافلین لکھ کر قد علم کیا تھا۔

استاد عالی قدر محترم ڈاکٹر محمد باقر مرحوم کا ''مجمع النفائس'' پر مقدمہ درج ذیل ہے:

✣·✣·✣·✣·✣·✣·✣·✣

''مجمع النفائس'' کے مؤلف سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے حالات کتاب میں دو جگہ لکھے ہیں، لیکن کسی بھی جگہ مختلف حالات کی ایسی وضاحت نہیں کی کہ اس کا پورا نقشہ تاریخی پس منظر کے ساتھ مجلاً سامنے آ جائے۔ خود میں نے بھی آرزو کے ذکر میں بعض سوانح کا اضافہ کیا لیکن اس مقام پر مفصل حالاتِ زندگی نہیں لکھے جا سکتے تھے۔ صرف مجملاً ہی چند باتیں بڑھائی جا سکتی تھیں۔ کتاب کا مقدمہ لکھتے وقت خیال آیا کہ سب سے پہلے آرزو کے سوانح حیات مکمل کرنے چاہئیں۔ جن کے بغیر ان کی علمی زندگی، رتبۂ فضیلت اور درجۂ کردار کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا۔ آرزو نے صرف فارسی ہی کی خدمت کے لیے زندگی وقف نہیں کی بلکہ اردو کے ابتدائی دورِ نشوونما میں بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ یقیناً اسی بناء پر ''مجموعہ نغز'' کے مصنف نے فرمایا تھا:

> ''بہ مثابۂ کہ اہل حق را دامت برکاتہم، عیال امام ہمام، قبلۂ انام ابو حنیفہ رضی اللہ عنہ می گویند، شعرای ہندی زبان را عیال خان آرزو می گویند، می سزد'' (۱)

آرزو کی شعرگوئی یا مختلف تصانیف کے متعلق کسی کی رائے کچھ ہو، لیکن اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ اٹھارھویں صدی کے نصف اول میں وہ ملک کے ایک ممتاز عالم اور بلند پایہ شاعر و ادیب مانے جاتے تھے بلکہ انہیں اس دور کے شاعروں اور ادیبوں کا سرخیل بھی قرار دیا جائے تو بالکل بجا ہو گا۔ پھر انہوں نے ادب کے مختلف دائروں میں اہم تصانیف ترتیب دیں جن میں سے بعض ایسی ہیں کہ ان جیسی تصانیف پہلے فارسی میں موجود نہ تھیں۔ اس اعتبار سے ان کے سوانح کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

آرزو کے معاصر:

بعض معاصرین نے بھی آرزو کے سوانح سے خاص اعتناء فرمایا تھا۔ ان میں سب سے بڑھ کر قابل ذکر میر غلام علی آزاد بلگرامی ہیں جن کا تاریخی ذوق بہت عمدہ اور سلجھا ہوا تھا لیکن وہ خلد آباد (نزد اورنگ آباد دکن) میں مقیم تھے اور صرف خط و کتابت کے ذریعے سے مختلف معلومات حاصل کر سکتے تھے۔ بہ ایں ہمہ، انہوں نے پہلے ''سروآزاد'' (ماثرالکرام دفتر ثانی) میں آرزو کے حالات لکھے اور یہ کتاب آرزو کی زندگی ہی میں مکمل ہوگئی، اور ''خزانۂ عامرہ'' مرتب کرتے وقت مزید حالات فراہم کیے۔ اس وقت تک آرزو کا انتقال ہو چکا تھا، چنانچہ انتقال اور میت کی دہلی میں منتقلی کی تفصیل بھی بڑھائی۔ حاکم لاہوری آرزو کے دوست تھے۔ بارہا دہلی میں ان سے ملاقاتیں کیں۔ انہوں نے اپنے تذکرے ''مردم دیدہ'' میں ذاتی تاثرات مرتب کر دیے۔ بندرابن داس خوشگو، خان آرزو کا عزیز شاگرد تھا۔ اس نے اپنا ''سفینہ'' مرتب کر کے اصلاح کے لیے مکرم استاد کی خدمت میں پیش کر دیا۔ اسے دیکھتے وقت آرزو نے اپنے حالات کے متعلق بعض ایسی تحریریں خود شامل کر دیں جو ''مجمع النفائس'' یا کسی دوسری کتاب میں نہیں آئی تھیں۔ ان کے علاوہ بھی کئی مآخذ تھے۔ پھر آرزو کے بعد جس صاحب علم نے اردو یا فارسی کا کوئی تذکرہ لکھا، اس میں آرزو کا ذکر تفصیلاً یا اجمالاً ضرور آیا۔ ایسی پندرہ بیس کتابیں تو میری نظر سے گذر چکی ہیں۔ میں نے تمام کتابوں سے ضروری حالات اخذ کیے۔ پھر ایک ایک واقعہ و سانحہ کے تاریخی پس منظر کا سراغ لگایا تاکہ اس کی حقیقی حیثیت کا صحیح اندازہ ہو سکے۔ اس طرح ایک مرقع تیار کیا جو غالباً آرزو کے حالات میں پہلا جامع اور مستند مرقع ہے۔ امید ہے یہ اس فاضل شخصیت کے بارے میں زیادہ سے زیادہ صحیح موازنہ کر لینے میں ہر اعتبار سے معاون و معتمد علیہ ثابت ہوگا۔

بکھرے ہوئے واقعات کو جگہ جگہ سے چن کر صحیح مقامات پر آراستہ کرنا سہل نہ

تھا۔ یہ کام تاریخی پس منظر سے پوری طرح آگاہی کے بغیر انجام نہیں پا سکتا تھا۔ اس پس منظر کی روشنی میں مجھے بعض حالات کا احساس ہوا جن کے لیے مزید چھان بین ضروری تھی۔ خدا کا شکر ہے کہ بعض ماٰخذ سے ایسی چیزیں مل گئیں جن سے احساس کی پوری توثیق ہوئی۔

اس داستان سرائی سے مقصود معاذ اللہ یہ نہیں کہ اپنے ناچیز کام کی اہمیت جتاؤں۔ ہرگز نہیں۔ مقصود محض یہ ہے کہ خوانندگان کرام پر واضح ہو جائے کہ مجھ فرومایہ علم و عمل کو اس مہم کے سرانجام دینے میں کون کون سے مرحلے پیش آئے اور کس طرح تاریکی میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے صرف اللہ کی رحمت سے علم کی روشنی ملتی گئی۔ اگر یہ مرقع تیار نہ ہوتا تو اس کے بغیر آرزو کی شخصیت کے موازنے کے لیے ایک قابل اعتماد بنیاد کیونکر استوار ہوسکتی تھی؟ اگر میری یہ ناچیز کوشش اصل راستے کو کسی قدر بھی ہموار کرنے اور اس کے مشکل مرحلوں کو ایک حد تک سہل بنانے میں مدد دے سکے تو میں سمجھوں گا کہ میری مشقت خیز جستجو کا صلہ مل گیا اور علمی و ادبی خدمات کا حقیقی صلہ اس کے سوا ہو بھی کیا سکتا ہے؟

تاریخ ولادت:

عام روایت کے مطابق خان آرزو ۱۱۰۱ھ (۱۶۸۹ء) میں بہ مقام اکبرآباد (آگرہ) پیدا ہوئے۔(۲) سید غلام علی آزاد بلگرامی نے ''سروآزاد'' (ماثرالکرام دفتر ثانی) میں فرمایا ہے:

''ولادتِ شیخ سراج الدین علی در منتہای مآتہ حادی عشر (۱۱۰۰ء) واقع شد''۔(۳)

میر آزاد مرحوم کا آخری تذکرہ ''خزانہ عامرہ'' ''سرو آزاد'' کے بعد مرتب ہوا۔

جس میں آزاد کے حالات زیادہ مستند طریق پر تحریر فرمائے اور اس میں تاریخ ولادت ۱۱۰۱ھ ہی بیان کی ہے(۴)۔

''سفینۂ خوشگو'' (دفتر ثالث) کی اشاعت سے پیشتر یہی تاریخ مستند مانی جاتی تھی لیکن اب خود آرزو کی تحریر ہمارے سامنے آ گئی ہے جس میں وہ تحریر فرماتے ہیں:

> ''فقیر سراج الدین علی آرزو ۔۔۔ درسال ہزارونودونہ ولادت یافتہ ۔ والد مرحوم ۔۔۔ از ''نزل غیب'' تاریخ تولد یافتند۔''(۵)

تقویم کے مطابق ۱۰۹۹ھ، ۲۸ اکتوبر ۱۶۸۷ء سے شروع ہو کر ۱۷ ستمبر ۱۶۸۸ء پر ختم ہوا۔ ''نزل غیب'' سے بھی ۱۰۹۹ھ ہی برآمد ہوتے ہیں۔ مہینا معلوم نہیں کہ وثوق سے کہہ سکیں۔ خان آرزو ۱۶۸۷ء میں پیدا ہوئے یا ۱۶۸۸ء میں۔ ایسے حالات میں میرا طریق یہ ہے کہ جس عیسوی سال کی طرف قمری مہینے زیادہ ہوں اسی کو لکھنے میں ترجیح دیتا ہوں۔ یہاں ۱۶۸۷ کی طرف صرف دو مہینے ہیں اور ۱۶۸۸ء کی طرف دس مہینے، لہٰذا میں نے عیسوی سال ولادت ۱۶۸۸ء ہی اختیار کیا ہے۔

خاندان:

آرزو کا سلسلۂ نسب والد اور والدہ دونوں کی جانب سے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ان کے والد حسام الدین، شیخ کمال الدین کے اخلاف میں سے تھے جو سلسلہ چشتیہ کے نامور بزرگ شیخ نصیرالدین محمود مشہور بہ ''چراغ دہلی'' کے بھانجے تھے۔

''خزینۃ الاصفیاء'' میں صاحب ''اخبارالاولیا'' کی روایت ان الفاظ میں درج ہے:

> ''شیخ نصیرالدینؒ (چراغ دہلی) را در اودھ (جو ان کا وطن تھا) خواہری بود، از وی کلان و عفیفۂ زمان۔ او نیز دو پسر داشت۔ یکی مولانا زین الدین علی، دوم کمال الدین حامد۔ و شیخ نصیرالدینؒ گاہ

گاہ از حضرت شیخ (حضرت نظام الدین اولیا) اجازت گرفتہ برای زیارت ہمشیرہ مکرمہ در اودھ تشریف بردی و بعد حصول ملاقات باز حاضر آمدی''۔ (٦)

گویا قطعاً شبہ نہیں کہ حضرت شیخ چراغ دہلی کے ایک بھانجے کمال الدین حامد تھے جن کے اخلاف میں سے آرزو کے والد حسام الدین تھے اور خود شیخ کمال الدین حامد کا نسب خواجہ فریدالدین عطارؒ سے ملتا ہے۔ اسی نسبت کے پیش نظر آرزو نے کہا تھا:

جد است مرا حضرت عطار، ازیں رہ

اشعار خود اکنوں بہ نشاپور فرستم

یہ بتانے کی غالباً ضرورت نہیں کہ نیشا پور حضرت عطارؒ کا وطن تھا۔

شیخ کمال الدین اور خان آرزو کے درمیان کم و بیش ساڑھے تین سو سال کا فصل ہے۔ ان کا خاندان علم و ثروت میں پشت بہ پشت یقیناً کسی نہ کسی حد تک ممتاز رہا ہو گا کہ ساڑھے تین سو سال میں آبائی نسبت کی یاد برابر تازہ رہی۔ اگر امتیاز کی اس حیثیت کا رشتہ کٹ جاتا تو بظاہر یہ یاد تازہ و برقرار رہنے کی کون سی صورت تھی۔

خان آرزو کی والدہ ماجدہ کا نسب حضرت شیخ حمیدالدین معروف بہ محمد غوث گوالیاری سے ملتا تھا۔ خان آرزو کے والد بہ سلسلہ منصب داری مختلف مقامات پر رہے۔ اغلب ہے کہ کسی وقت بہ زمانۂ قیام گوالیار یہ نکاح کر لیا ہو اور اس میں خاص کشش کا ایک محرک خود شیخ محمد غوث گوالیاری کی نسبت بھی ہو گی اس طرح ان کی درخواست نکاح غالباً بدیں وجہ قبول کر لی گئی کہ وہ ایک ایسے خاندان کے فرد تھے جو روحانی اعتبار سے ممتاز تھا۔ جس حد تک اندازہ ہو سکتا ہے یہی معلوم ہوتا ہے کہ آرزو کی والدہ نے زندگی گوالیار ہی میں گذاری اور وہ مستقل طور پر آگرہ کبھی نہ آئیں۔

اگر نسب فخر کی کوئی چیز ہوتا تو خان آرزو اپنے پدری و مادری سلسلے میں تین

بزرگوں پر جتنا بھی چاہتے فخر کر سکتے تھے۔ اول حضرت عطارؒ، دوم حضرت چراغ دہلی، سوم حضرت محمد غوث گوالیاری، لیکن عرفی ٹھیک ہی کہہ گیا ہے:

اما نہ بود وصف اضافی ہنر ذات

ایں فتویِ ہمت بود ارباب ہمم را

نیز

مایۂ از زندگی از گہر خویش گیر

تا بکی ایں عز و ناز از اَب وعَم داشتن

اصلی سرمایۂ فخر وہی ہے جو انسان اپنے اندر پیدا کرے۔ آباؤ اجداد کی استخوان فروشی کسی بے جوہر کو کیا فائدہ پہنچا سکتی ہے اور صاحب جوہر عزت وشہرت کی اوج گاہوں کے لیے باپ دادا کے سہاروں کا کب نیاز مند ہوا ہے؟ یہ نسبتیں بھی اسی وقت زیبا معلوم ہوتی ہیں جب انسان خود صاحب کمال نہ سہی تاہم کسی نہ کسی دائرے میں کسی قابل ذکر حیثیت کا حامل ہو۔

آرزو کے والد:

آرزو کے والد ماجد کا نام حسام الدین تھا۔ وہ سپاہی پیشہ تھے اور شاہنشاہ عالمگیر کے منصب داروں میں شامل تھے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ وہ کبھی کبھی شعر بھی کہتے تھے اور حسامی یا حسام تخلص کرتے تھے۔

''ہر چند سپاہی پیشہ بود در سلک منصب داران عالمگیر شاہی منسلک، اما گاہے بہ سلسلہ جنبانی موزونیت طبع، شعری فرمود۔''

یہ ''مجمع النفائس'' کا اقتباس ہے۔ آرزو نے شیخ حسام الدین کے جو شعر نمونے کے طور پر درج کیے ہیں، وہ بے شائبہ مبالغہ خاصے اچھے ہیں۔ بہ لحاظ مضمون بھی اور بہ اعتبار اسلوب بھی؛ حالانکہ حسام الدین نے شعر گوئی کو اپنا مستقل مشغلہ نہیں بنایا تھا جیسا

کہ ان کے فرزند ارجمند نے بنا لیا تھا۔ مثلاً مندرجہ ذیل نمونے ملاحظہ فرمایئے:

گہی چین بر جبیں گاہے تبسم کردہ می آئی
بہ ہر رنگی کہ خواہی جلوہ کن، محو تماشایم

بہ آہنگ عجب بردہ است مطرب زادۂ ہوشم
کہ از حیرت سراپا ہم چو نی گہ چشم و گہ گوشم

در بیاباں ژالہ کار سنگ طفلاں می کند
در ازل شد قسمت دیوانہ از ہر باب سنگ

آخری شعر ژالہ باری کے متعلق ذاتی تجربے پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ سپاہی پیشہ ہونے کی وجہ سے شیخ حسام الدین کو فوج کے ساتھ کوچ یا قیام کے دوران کھلے میدان میں ژالہ باری کا تجربہ غالباً کئی مرتبہ ہوا ہوگا۔ اسی سے یہ شعر صورت پذیر ہوا ہے۔

آرزو کے ایک بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ شیخ حسام الدین بھی ایک لحاظ سے دانستہ یا نادانستہ بیٹے کے رجحان شعر گوئی میں تحریک کا باعث ہوئے۔ فرماتے ہیں:

''والد مرحوم در ہنگامیکہ از لشکر بہ گوالیار آمدہ بودند، در خلال شب ہا صد، دوصد بیت از اشعار متاخرین یاد می دادند۔ ہماں سرمایۂ شاعری شدہ، در عمر چہاردہ سالگی مرا ذوقی بہ شعر پیدا گردید۔''(۷)

تعلیم و تربیت:

آرزو کا اپنا بیان ہے:

۱۔ میں نے پانچ چھ سال کی عمر تک گلستان، بوستان، پندنامہ، نام حق وغیرہ کے سوا فارسی میں کچھ نہیں پڑھا تھا۔

۲۔ پانچ چھ سال کی عمر سے چودہ سال کی عمر تک عربی علوم حاصل کرنے میں مشغول رہا۔

فرماتے ہیں:

''غیراز کتاب گلستان و بوستان و پند نامہ شیخ سعدی و نام حق، آنہم درپنج شش سالگی، دیگر کتب فارسی نخواند۔ تا چہاردہ سالگی بہ کسب علوم عربیہ اشتغال داشت۔''(۸)

گزارش ہے کہ فارسی کی بنیادیں استوار کرنے اور اس زبان کے صحیح ذوق کو فروغ دینے کے لیے گلستان اور بوستان سے بڑھ کر کون سی کتابیں موزوں ہو سکتی تھیں؟ ہمارے ہاں یہی کتابیں ساٹھ ستر سال پیشتر تک طفلی میں پڑھائی جاتی تھیں۔ جن لوگوں نے یہ پڑھ لی تھیں وہ بے تکلف فارسی سمجھ بھی لیتے تھے اور بولتے بھی تھے۔ اور ہر وہ کتاب رواں دواں پڑھتے جاتے تھے جس میں عربی الفاظ کی کثرت نہیں ہوتی تھی۔ لطف یہ کہ شعر بھی صحیح پڑھتے تھے اور ان کا تلفظ بھی بالکل درست ہوتا تھا۔ آج یہ دونوں باتیں جستہ جستہ ہی نظر آتی ہیں، دستہ دستہ نہیں۔ پھر ان لوگوں کی عقل و دانش کو بھی فروغ حاصل کرنے میں مدد ملتی تھی اور صلاحیت فکر بھی جلا پاتی تھی۔ سبب اس کے سوا کیا تھا کہ اول نصاب موزوں تھا۔ دوم طریق تعلیم بہت اچھا تھا۔ اگرچہ اس میں آج کل کی فنیت کو زیادہ دخل نہ تھا اور درخت پھل سے پہچانا جاتا ہے۔ یہ نہیں کہ درخت کی نگہداشت کے اہتمام میں تو بظاہر کوئی دقیقۂ سعی اٹھا نہ رکھا جائے مگر ڈالیوں کے دامن میں پھل کبھی نظر نہ آئے۔ اگر آئے تو شاذ و کم تر۔

شعر گوئی کا آغاز:

آرزو کی شعر گوئی کا آغاز چودہ سال کی عمر میں ہوا۔ وہ خود فرماتے ہیں کہ جس

زمانے میں عربی کی تحصیل ختم ہوئی اسی زمانے میں شعر کہنے لگا۔ ظاہر ہے اس وقت تک فارسی کا مطالعہ محدود تھا یعنی گلستان بوستان وغیرہ پڑھ چکے تھے یا والد کے یاد کرائے ہوئے شعر ان کے لیے فارسی کا اندوختہ تھے۔ اس بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ آرزو کو فن شعر سے فطری مناسبت تھی۔ اگرچہ ان کا انداز و اسلوب وہ نہ تھا جو فطری شاعروں کا ہوتا ہے۔ جن لوگوں نے ان کے اشعار دیکھے ہیں (اور ان کا سب سے بڑا ذخیرہ ''مجمع النفائس'' میں ملتا ہے) ان پر واضح ہو گا کہ آرزو کے شعروں میں شعریت کے بجائے ''علمیت'' کا رنگ غالب رہتا ہے۔

اکبرآباد (آگرہ) آرزو کا وطن تھا۔ گوالیار میں نانھیال تھی۔ لیکن وہ لکھتے ہیں:

> ''درشہر متھرا کہ خاک قیامت خیز و سرزمین شورانگیز است، شور جنون شعر درمن افتادہ و بعد از چندگاہ باز بہ گوالیار رفتم۔'' (۹)

یہ عربیت کی تحصیل سے فراغت کا زمانہ ہے جب ان کی عمر پندرہ سولہ سال یا غالباً کسی قدر زیادہ ہو گی کچھ معلوم نہیں کہ وہ کس غرض سے متھرا گئے تھے جو گوالیار اور اکبرآباد کے درمیان نہیں بلکہ اکبرآباد اور دہلی کے درمیان ہے۔ یہ بھی معلوم نہیں کہ ان کے لیے کس وجہ سے متھرا کی خاک قیامت خیز و شورانگیز بن گئی۔ الفاظ سے بظاہر یہ دل کا معاملہ معلوم ہوتا ہے اور معلوم ہے کہ شعرگوئی جنون کی شکل اسی وقت اختیار کرتی ہے جب معاملہ دل کا ہو۔

گوالیار پہنچ کر آرزو میر عبدالصمد سخن کو شعر دکھانے لگے جو جزیے کے مشرف (داروغہ) کی حیثیت سے گوالیار آئے تھے۔ دو تین مہینے کے بعد تبادلہ ہو گیا اور وہ اکبرآباد چلے گئے۔ آرزو لکھتے ہیں کہ میں نے کچھ مدت بے کسی اور تنہائی میں گذاری۔ پھر میر غلام علی احسنی سے ملاقات ہو گئی اور انہیں سے مشورہ سخن ہونے لگا۔ ''مجمع النفائس'' میں آرزو نے احسنی کے حالات بھی لکھے ہیں اور استفادے کا اعتراف بھی واضح الفاظ میں کیا ہے۔

سفر دکن:

یقینی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آرزو نے اس حالت میں کتنا وقت گذارا۔ اندازے کے مطابق یہ مدت چار سال سے کم نہ ہوگی۔ اٹھارہ انیس سال کی عمر تک وہ اکبر آباد یا گوالیار ہی میں رہے کیونکہ دونوں ان کے وطن تھے۔ ایک والد اور ان کے خاندان کی نسبت سے، دوسرا والدہ ماجدہ کے سبب سے۔ پھر دکن کا سفر پیش آیا۔

حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ ۱۱۱۵ھ مطابق ۱۷۰۳ء میں ان کے والد کا انتقال ہوگیا تھا۔ خوشگو نے شیخ حسام الدین کے حالات میں لکھا ہے:

''در ہزار و صد و پانزدہ رحلت فرمود۔'' (۱۰)

اس وقت آرزو سولہ سال کے تھے۔ ممکن ہے والد کی وفات کے باعث انہیں ملازمت کی ضرورت پیش آ گئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ والد کی خالی اسامی پر ان کے تقرر کا امکان ہو۔ اس دور میں ایسا اکثر ہوتا تھا کہ باپ کی اسامی بیٹے کو مل جاتی تھی۔ وہ گوالیار یا اکبرآباد سے دہلی جاتے ہوئے متھرا میں کچھ عرصہ ٹھہرے ہوں۔ وہاں دل کا کوئی معاملہ پیش آ گیا ہو جس کے ساتھ ہی شعرگوئی شروع ہوگئی ہو۔

۱۱۱۷ھ یا ۱۱۱۸ھ کے اوائل (۱۷۰۶ء) میں وہ منصب دار کی حیثیت سے فوج کے ساتھ دکن گئے۔ عالمگیر دکن ہی میں تھا اور وہاں متفرق لڑائیوں کا سلسلہ جاری تھا۔ اگرچہ شاہنشاہ تمام بڑی مہمیں ختم کر کے احمد نگر میں آ بیٹھا تھا، فوجیں شمالی ہند سے دکن جاتی تھیں اور ایک خاص مدت تک خدمات انجام دے کر لوٹ آتی تھیں۔ پھر دوسرے گروہ پہلوں کی جگہ لینے کے لیے چلے جاتے تھے۔ آرزو کا سفر بھی ایسے ہی حالات میں ہوا۔ غالباً وہ اس مقام پر نہیں پہنچنے پائے تھے جہاں انہیں متعین کیا گیا تھا کہ عالمگیر کا انتقال ہوگیا (ذی قعدہ ۱۱۱۸ھ مطابق فروری ۱۷۰۷ء)۔

عالمگیر کا دوسرا فرزند محمد اعظم شاہ گجرات سے والد کی زیارت کے لیے آیا تھا۔

پھر اسے واپس جانے کا حکم مل گیا۔ وہ چالیس پچاس میل گیا ہو گا کہ انتقال کی اطلاع مل گئی۔ فوراً واپس ہوا۔ میت دفن کے لیے خلدآباد بھجوائی۔ خود بادشاہی کی بیعت لی اور بڑے بھائی سے لڑ کر تاج وتخت کا آخری فیصلہ کرنے کے لیے شمالی ہند کی طرف روانہ ہو پڑا۔

آرزو اس کے ساتھ دکن سے واپس ہوئے تھے۔ وہ سفینہ خوشگو میں لکھتے ہیں:

''بعد ازاں اتفاق رفتن بہ سمت دکن افتاد۔ نارسیدہ بہ لشکر واقعۂ بادشاہ غفران پناہ عالمگیر روداد۔''(۱۱)

مجمع النفائس میں فرماتے ہیں:

''بعد ہٗ ماہ سفر بہ لشکر مذکور ہمراہ بادشاہزادہ عالی جاہ محمد اعظم شاہ، کہ بعد فوت پدر، بہ تختِ سلطنت نشست، از دکن روانۂ ہندوستان شد۔''

عالمگیر کا فرزندِ اکبر محمد معظم کابل سے لاہور اور دہلی ہوتا ہوا آگرے پہنچ گیا۔ اعظم شاہ نے اہل وعیال اور بھاری ساز و سامان کو گوالیار میں چھوڑا۔ جملۃ الملک اسد خاں وزیر اعظم کو نگرانی کے لیے مقرر کر دیا۔ لشکر کا ایک حصہ بھی وہیں ٹھہرا دیا۔ خود آگے بڑھ کر جاجو (نزد دھول پور) کے میدان میں بڑے بھائی سے جنگ کی (جون ۱۷۰۷ء) محمد اعظم شاہ اس جنگ میں مارا گیا اور محمد معظم شاہ بہادر شاہ کے لقب سے شاہنشاہ ہند بن گیا۔

عہد بہادر شاہی:

آرزو اسی لشکر کے ساتھ تھے جو گوالیار میں ٹھہرایا گیا تھا۔ گوالیار ان کا گھر تھا۔ وہ والدہ کے پاس چلے گئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ لشکر میں منصب دار کی حیثیت سے انہوں نے جو تجربہ کیا تھا، وہ سازگار و خوشگوار ثابت نہ ہوا لہٰذا غالباً اس زمانے میں علمی حیثیت سے زندگی بسر کرنے کا فیصلہ کر چکے تھے۔ اس لیے بہادر شاہ کے عہد میں منصب حاصل کرنے کے بجائے اکبرآباد میں علم حاصل کرنے کے لیے وقف ہو گئے۔

منصبداری سے بیزاری کی ایک وجہ اور بھی ہوسکتی ہے یعنی قدیم خدمت گزاروں کی قدرومنزلت باقی نہیں رہی تھی اور نئے لوگ معمولی حیثیت سے اٹھ کر صاحب عزوجاہ بن گئے تھے۔ آرزو لکھتے ہیں:

''بہ سبب برہم زدن زمانہ و قدر نشناسی خانہ زادانِ قدیم و پیش آمد نو دولتیان چند سال بہ کسب علوم پرداخت۔''

یہ بیان بعض دوسری مستند روایات سے ٹکراتا ہے۔ بلاشبہ مغلوں کے آخری دور میں بعض فرومایہ لوگ صاحب اقتدار بن گئے تھے لیکن اول ایسے اتفاقات قریباً ہر دور میں پیش آتے رہے۔ دوم، یہ بہادر شاہ کے عہد کے واقعات ہیں، جس کے عہد میں عنان اختیار منعم خاں خانخاناں کے ہاتھ میں رہی۔ اس کے متعلق ارادت خان واضح کا بیان ہے کہ وہ قدیم خدمت گزاروں ہی کو سب پر ترجیح دیتا تھا۔ یہاں تک اعظم شاہ کے ساتھ ہوکر بہادر شاہ کے خلاف لڑتا تمام امیروں کو وہ خود لے کر بادشاہ کے سامنے پیش ہوتا رہا اور کہتا رہا کہ ان کے سوا سلطنت کا محافظ کون ہوسکتا ہے؟ باقی رہی مخالفت، تو جب تک فیصلہ مبہم رہا، ہر امیر قصد و نیت سے بہ حالات مجبوری اسی شہزادے کا ساتھ دیتا رہا جس کے پاس وہ مقیم تھا۔ فیصلے کے بعد کسی کو بھی مخالفت جاری رکھنا گوارا نہ ہوا۔ پھر ان کا کیا قصور ہے؟ چنانچہ اسد خاں اور اس کے بیٹے ذوالفقار خاں کو پرانے منصب دلائے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ آرزو نے بہادر شاہ کے عہد میں منصب کی بحالی کے لیے کوشش کی ہو مگر کوئی ایسا وسیلہ میسر نہ آسکا جو انہیں کامیاب بنا دیتا اور ناکامی کے بعد ان کے دل میں یہ وجہ گھر کر گئی کہ قدیم خانہ زادوں کی قدرومنزلت باقی نہیں رہی تھی اور نو دولتیے برسرِ اقتدار آگئے۔

مزید تحصیل علوم اور احباب:

تحصیل علم کے متعلق سفینۂ خوشگو میں ان کا بیان ہے:

''پنج سال کتب متداولہ عربیہ را پیش مولانا و مخدومنا شیخ عماد الدین المشتہر بہ درویش محمد قدس سرہٗ گذرانید و دریں بین مشق شعر تیز کرد۔'' (۱۲)

یہی پانچ سال کی مدت ہے جس میں آرزو نے علم میں بلند پایہ حاصل کیا اور ان کی مشق شعرگوئی بھی خاصی ترقی کرگئی۔ اس دور کے متعلق فرماتے ہیں:

''اکثر دریں ایام صحبت یاران موزوں مثل شاہ گلشن، مرزا حاتم بیگ حاتم تخلص، میاں عظمت اللہ کامل، محمد مقیم آزاد میاں علی عظیم خلف الصدق میاں ناصر علی و دیگر صادر و وارد بہم داد۔'' (۱۳)

ان میں سے شاہ سعداللہ گلشن اس دور کی ایک مشہور شخصیت تھے۔ خوشگو نے لکھا ہے کہ دہلی میں مسجد زینت المساجد دریا کے کنارے فصیل سے ملی ہوئی ہے۔ ہر ہفتے کے روز مشاعرے ہوتے تھے۔ خوشگو نے اسی مسجد کے لیے لکھا تھا:

اگر آب و ہوای گل زمین شعر خواہی ، بین
فضای مسجد بیگم کنار آب جمنا را (۱۴)

حاتم کو شکستہ نویسی میں کمال حاصل تھا۔ فرخ سیر کے عہد میں انتقال ہوا (۱۵)۔
عظمت اللہ کامل کا وطن مراد آباد تھا۔ منصب کی آمدنی کم تھی۔ اس کا شکوہ بھی ایک شعر میں کیا ہے:

فلاطوں گر بیاید می شود عاجز بہ تدبیرم
کہ منصب آتشیں داغی شدہ جاگیر جان گیرم (۱۶)

محمد مقیم آزاد کا وطن اکبرآباد تھا۔ آخری دور میں بینائی زائل ہوگئی تھی اور نوکری ممکن نہیں

رہی تھی، اس لیے غریبی میں زندگی گذاری۔ ۱۱۵۰ھ (۱۷۳۷ء) میں وفات پائی (۱۷)۔

دوسری اور تیسری خانہ جنگی:

پھر والدہ نے آرزو کو گوالیار بلا لیا۔ وہ پہلے بھی آگرہ بہت کم آئی تھیں اور آرزو کے والد کی وفات کے بعد غالباً گوالیار سے کبھی قدم باہر نہ نکالا۔ گوالیار میں والدہ کی مستقل اقامت ہی کی وجہ سے بعض تذکرہ نگاروں نے اس شہر کو آرزو کو دوسرا وطن قرار دے لیا بلکہ بعض نے تو تمام تکلفات بالائے طاق رکھتے ہوئے انہیں اصلاً گوالیار کا ہی بتایا ہے (۱۸)۔ آرزو لکھتے ہیں:

''حسب الطلب حضرت والدہ بہ گوالیار رفت۔ چند گاہ ماندہ بود کہ
بازگردش سلطنت کہ انموذج قیامت است، روداد۔'' (۱۹)

یہ اس خانہ جنگی کی طرف اشارہ ہے جو لاہور میں بہادر شاہ کی وفات (جنوری ۱۷۱۲ء) پر اس کے چاروں بیٹوں میں شروع ہو گئی تھی۔ (محرم ۱۱۲۴ھ مطابق مارچ ۱۷۱۲ء)۔ پہلے معزالدین، رفیع الشان اور جہاں شاہ نے متحد ہو کر عظیم الشان کو ختم کیا۔ پھر رفیع الشان، معزالدین سے لڑتا ہوا مارا گیا۔ سب سے آخر میں جہاں شاہ کی باری آئی۔ معزالدین کامیاب ہوا جو چاروں بھائیوں میں نالائق ترین تھا۔ وہی جہاندار شاہ کے لقب سے شاہنشاہ ہند بنا۔

آرزو گوالیار سے آگرہ پہنچے تو عظیم الشان کا بیٹا فرخ سیر، عبداللہ خاں اور حسین علی خاں (سادات بارہہ) کو ساتھ لے کر باپ کے انتقام اور سلطنت کی بازیافت کے لیے عظیم آباد سے آگرے پہنچ گیا تھا۔ وہیں جہاندار شاہ سے جنگ ہوئی جو شکست کھا کر دہلی بھاگ گیا۔ فرخ سیر نے دہلی پہنچ کر جہاندار شاہ کو نیز ذوالفقار خاں کو قتل کرا دیا جو جہاندار کی کامیابیوں کا ذمہ دار تھا اور خود تخت سنبھال لیا (محرم ۱۱۲۵ھ مطابق فروری

۱۷۱۳ء) عالمگیر کی وفات کے بعد چھ سال میں یہ مغلوں کی تیسری خانہ جنگی تھی۔ گویا وہ انجام سے بالکل بے پروا ہو کر اس سلطنت کی بنیادیں منہدم کر ڈالنے میں سرگرم ہو گئے جس کے استحکام و توسیع کے لیے بابر کے بعد اکبر، جہانگیر، شاہجہاں اور عالمگیر کی پوری عمریں صرف ہو چکی تھیں۔

متفرق واقعات:

آرزو کی عمر اس وقت کم و بیش چھبیس برس کی ہو گی۔ پھر دہلی میں مستقل سکونت اختیار کرنے اور علمی زندگی اختیار کر لینے تک (۱۱۳۲ھ مطابق ۱۷۲۰ء) کے حالات زیادہ واضح نہیں۔ آرزو کی تحریرات سے جو کچھ معلوم ہو سکا اس کی سرسری کیفیت درج ذیل ہے:

۱۔ وہ فرخ سیر کے دور حکومت کی ابتداء میں (۱۷۱۳ء) ملازمت کے لیے دہلی پہنچے اور ان کے لیے گوالیار سے متعلق کوئی انتظام کر دیا گیا جس کی تفصیل نہیں مل سکی۔ یہ انتظام خود آرزو کی خواہش کے مطابق ہوا ہو گا کیونکہ گوالیار ان کے لیے والدۂ ماجدہ کے قیام کی وجہ سے دوسرا وطن بن گیا تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ یوں مزید چھ سال وطن ہی میں گذرے اور اس زمانے میں شعر کہنے کا اتفاق کم ہوا (۲۰)۔

۲۔ پھر سادات کا تسلط ہوا یعنی فرخ سیر کے عزل و قتل کے بعد سادات مختار کل بن گئے تو آرزو کی ملازمت میں بھی تغیر آ گیا اور وہ اکبر آباد پہنچ کر اس شاہی لشکر سے مل گئے جو نیکو سیر کا ہنگامہ رفع کرنے کی غرض سے بھیجا گیا تھا (۲۱)۔

نیکو سیر شہزادہ اکبر کا بیٹا اور عالمگیر کا پوتا تھا جو قلعۂ آگرہ میں نظر بند تھا۔ فرخ سیر کی معزولی پر افراتفری پھیلی تو آگرہ کی فوج نے نیکو سیر کو نظر بندی سے نکال کر شاہ جہان ثانی کے لقب سے بادشاہ بنا لیا۔ سادات بارہہ نے حیدر قلی خاں کو یہ ہنگامہ ختم کرنے کے لیے بھیجا تھا (شعبان ۱۱۳۱ھ مطابق جون ۱۷۱۹ء)۔

۳۔ آخر آرزو کو گوالیار میں سوانح نگاری پر مامور کر دیا گیا لیکن یہ سلسلہ دو مہینے سے زیادہ نہ چل سکا کیونکہ قطب الملک عبداللہ خاں اور امیرالامرا حسین علی خاں یکے بعد دیگرے مارے گئے۔ ان کی صف اقتدار لپیٹی گئی، ساتھ ہی ان کے کیے ہوئے انتظامات بھی کالعدم ہو گئے۔

دہلی میں قیام:

اب آرزو نے فیصلہ کر لیا کہ شاہجہان آباد میں مقیم ہو کر علمی زندگی بسر کی جائے۔ چنانچہ سید غلام علی آزاد بلگرامی کے بیان کے مطابق ۱۱۳۲ھ مطابق ۱۷۲۰ء میں وہ شاہجہان آباد پہنچ گئے (۲۲)۔

سید صاحب فرماتے ہیں:

''صحبت او با انند رام مخلص بناء برجنسیت موزونی گیرا افتاد۔ مخلص برای او منصبی و جاگیری از سرکار بادشاہی گرفت و خدمتی بسیاری از خود تقدیم رساند و موتمن الدولہ اسحاق خاں نیز بہ قدردانی او پرداخت۔'' (۲۳)

بظاہر خان آرزو کے علم وفضل و نیز شاعری میں شہرت کی برکت تھی۔

''سفینۂ خوشگو'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا منصب ہفت صدی تھا۔ نیز جاگیر وطن میں ملی تھی۔ وطن سے مراد آگرہ بھی ہو سکتا ہے اور گوالیار بھی۔ سفینہ مذکورہ کا بیان ہے کہ یہ جاگیر غنیم دکن کی پامالی میں ختم ہو گئی یعنی مرہٹہ گردی میں جاتی رہی (۲۴)۔ غالباً اس وقت تک آرزو کی والدہ کا انتقال ہو چکا تھا کیونکہ پھر کہیں ان کا ذکر نہیں آیا۔

موتمن الدولہ اسحاق خاں نے آرزو کے لیے ڈیڑھ سو روپیہ مہینا الگ مقرر کر دیا تھا۔ یہ رقم موتمن الدولہ کے فرزند نے بھی بدستور جاری رکھی۔ آرزو حقیقتاً اس خاندان کے

ایک فرد کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ موتمن الدولہ کا چھوٹا بیٹا مرزا محمد علی سالار جنگ حالات کی ابتری کے باعث دہلی چھوڑ کر اودھ گیا تو آرزو کو بھی ساتھ لے گیا۔ آرزو خود اصلاً اودھ ہی کے رہنے والے تھے کیونکہ ان کے جدامجد کمال الدین کا وطن اودھ ہی تھا۔ ممکن ہے اس زمانے میں ان کے ہم خاندان وہاں موجود ہوں۔

آرزو نے وکیل پورہ سے باہر ایک مکان کا انتظام کر لیا تھا جو انند رام مخلص کے مکان سے متصل تھا۔ وہیں تمام احباب جمع ہوتے تھے۔ مخلص اور آرزو تو اکثر اکٹھے رہتے تھے (۲۵)۔ لیکن خان آرزو، موتمن الدولہ اسحاق خان کے ہاں جاتے تو کئی کئی مہینے وہاں گذار دیتے تھے (۲۶)۔

میں نے وکیل پورہ کی تلاش میں بڑی سرگرمی سے کام لیا لیکن معلوم نہ ہو سکا کہ دہلی میں کس جگہ واقع تھا اگر پتا چل سکتا تو ہم آرزو کے مکان کا سراغ نکال لیتے۔ بظاہر وکیل پورہ سے مراد وہ آبادی ہو گی جہاں مختلف صوبوں اور علاقوں نیز مختلف سلطنتوں کے وکیل یا سفیر مقیم تھے جنہیں آج کل کی اصطلاح میں ''ڈپلومیٹک کور'' کہتے ہیں۔

علمی اشتغال و انہماک:

آرزو نے ۱۱۳۲ھ (مطابق ۱۷۲۰ء) سے اواخر ۱۱۶۷ھ (اکتوبر ۱۷۵۴ء) تک کم و بیش پینتیس سال مسلسل اس طرح گذارے کہ خدمت علم کے سوا کسی مشغلے کی طرف توجہ نہ کی۔ ان کے ہاں قدیم اساتذہ کی طرح درس کا سلسلہ بھی جاری تھا۔ ان کی قیام گاہ یا بعض دوسرے مقامات پر مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ علمی مجلسیں بھی منعقد کی جاتی تھیں۔ بیشتر تصانیف بھی اس دور میں ہوئیں اگرچہ دہلی امن گاہ نہیں رہی تھی اور وہاں آئے دن کوئی نہ کوئی فتنہ اٹھتا ہی رہتا تھا۔ نادر شاہ ایرانی کا قیامت خیز حملہ بھی اسی دور میں ہوا جس میں صدیوں کا جمع کیا ہوا سونا چاندی، جواہرات، تخت جو تعداد میں نو تھے اور ان میں

تخت طاؤس بھی شامل تھا جیسا تخت دنیا کے کسی بادشاہ کو نصیب نہ ہوا، زینت کی ہر قیمتی شے بلکہ تلواریں، گھوڑے، نادر پارچے اور نوادر بھی دہلی سے ایران پہنچ گئے اور نادر شاہ کے قتل کے بعد سب کچھ اسی طرح ہاتھوں ہاتھ بٹ گیا جس طرح نادر شاہ لوٹ کر لے گیا تھا، تاہم آرزو کی دل جمعی اور فارغ البالی میں کوئی فرق نہ آیا۔ گذر اوقات کے وسائل انہیں میسر تھے اور انہوں نے علم و ادب کی خدمت کے سوا کسی دوسری چیز سے سروکار نہ رکھا۔ سفینۂ خوشگو کا بیان ہے:

''دو سال صبح و شام بر ملازمت بادشاہ زمان می رفتند۔ در ہر مقام مناسبِ آنجا سخن می آوردند۔ چنانچہ روزی بادشاہ برتخت روانِ شیشہ سوار بود، ایشان (آرزو) ایں رباعی بدیہہ برخواندند:

درخدمت بادشاہ چندین جمشید
دامن بہ میان برزدہ از روی امید
بنشست شہنشاہ سکندر طالع
برتخت روانِ آئنہ چون خورشید (۲۷)

موتمن الدولہ اور ان کے فرزند:

موتمن الدولہ اسحاق خاں شوستری نے امرائے دہلی میں سے خان آرزو کی خدمت بطور خاص اپنے ذمہ لے لی تھی اور اس کے بیٹوں نے بھی اس خدمت میں کوئی خلل نہ آنے دیا۔ اسحاق خاں، محمد شاہ کے دور کا مشہور امیر تھا۔ اس کا والد شوستر سے ہندوستان آیا تھا۔ خود اسحاق خاں دہلی میں پیدا ہوا۔ غالبًا کچھ عرصے تک محمد شاہ کی اتالیقی بھی کی تھی اسی لیے نادر شاہ سے دو مرتبہ ملاقات میں محمد شاہ صرف اسحاق خاں کو ساتھ لے گیا تھا اور اس کی گفتگو سے نادر شاہ بھی متاثر ہوا تھا۔ میر غلام علی آزاد بلگرامی فرماتے ہیں

کہ اسحاق خاں:

''درکسب کمال پرداخت و از مستعدان عصر برآمد۔ خوش فہم و دقیقہ سنج بود۔ درنظم ونثر عربی و فارسی دست بالاداشت و در ہر سلطنت بااعتبار زیست۔ خصوصاً دراواسط عہد فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کمال تقرب سلطان بہم رساند۔''(۲۸)

سیرالمتاخرین کا بیان ہے کہ عمدۃ الملک امیر خاں الہ آباد کی صوبہ داری پر چلا گیا تو موتمن الدولہ کا تقرب اوج آسمان پر پہنچ گیا اور بادشاہ کے نزدیک وہ امرا میں سب سے زیادہ محبوب تھا۔

''دیوانی خالصہ شریفہ بہ او مرجوع گشتہ۔ چندیں ہزار سوار و رسالہٗ او ملازم سرکار بادشاہ بودند۔ اعتباری کہ بادشاہ را بر او بود، بر ہیچ امیری نہ داشت۔''

اسحاق خاں نے چند روزہ علالت کے بعد صفر ۱۱۵۳ھ (۱۷۴۰ء) میں وفات پائی۔ طباطبائی لکھتے ہیں:

''بثوری چند در بینی او بہم رسیدہ، ورم و آماسی نمود و پنج شش روز تپی عارض گشت ناگہاں روز دوشنبہ ۱۲ صفر سنہ مذکور (۱۱۵۳ھ) جہان فانی را وداعی گفتہ بہ رحمت الٰہی پیوست۔''(۲۹)

اسی کی صاحبزادی کو اپنی بیٹی بنا کر محمد شاہ نے شجاع الدولہ (بن صفدر جنگ) نواب وزیر اودھ سے بیاہ دیا تھا۔ یہ بہت بڑا اعزاز تھا جو صفدر جنگ اور شجاع الدولہ کو حاصل ہوا۔

موتمن الدولہ کی وفات کے بعد اس کے بڑے بیٹے نجم الدولہ کو باپ کی جگہ مل گئی۔ پھر موتمن الدولہ اور اسحاق خان کے خطاب بھی اسے دے دیئے گئے۔ اس نے صفدر

جنگ اور بنگش خاندان کی جنگ میں اول الذکر کا ساتھ دیا کیونکہ صفدر جنگ کا قریبی رشتہ دار تھا اور اسی جنگ میں مارا گیا۔

نجم الدولہ یا اسحاق خاں دوم نے خان آرزو کی قدر شناسی میں کوئی کمی نہ آنے دی۔ والد کے زمانے کا مقررہ وظیفہ برابر پہنچاتا رہا، چنانچہ آرزو نے مجمع النفائس میں لکھا ہے:

''اکنوں سیزدہ سال است کہ اکثر اوقات صرف خدمت وصحبت
نواب نجم الدولہ کہ ستارۂ عمر و دولتش بر اوج اقبال روز افزون باد،
می نماید۔''

ظاہر ہے کہ ''مجمع النفائس'' کا یہ حصہ نجم الدولہ کی زندگی مین لکھا گیا تھا۔ کچھ عرصہ بعد وہ میدان جنگ میں جاں بحق ہوا۔

آخری دور:

محرم ۱۱۶۸ھ (مطابق نومبر ۱۷۵۴ء) میں عمادالملک نے وزارت سنبھال لی اور دربارشہی ہی کے نہیں، شہر دہلی کے حالات بھی ابتر ہو گئے۔ اسحاق خاں کے چھوٹے بیٹے یعنی نجم الدولہ کے چھوٹے بھائی مرزا محمد علی سالار جنگ دہلی سے اودھ چلے گئے اور خان آرزو کو بھی ساتھ لے گئے۔ آرزو کی ملاقات صفدر جنگ سے کرا دی گئی تھی لیکن وہ کوئی انتظام کرنے سے پیشتر ہی فوت ہو گیا اور شجاع الدولہ نواب وزیر اودھ بنا۔ اس نے آرزو کے لیے تین سو روپیہ ماہانہ وظیفہ مقرر کر دیا۔

سالار جنگ کے ساتھ اودھ جانے کی وجہ بظاہر یہی تھی کہ آرزو کے لیے دہلی میں بہ اطمینان وقت گذارنے کی کوئی صورت باقی نہیں رہی تھی اور موتمن الدولہ کے خاندان کے سوا آرزو کا حقیقی قدرشناس کوئی نہ تھا، ورنہ وہ کسی بھی حالت میں دہلی چھوڑنے پر آمادہ نہ ہوتے۔

بہر حال آرزو کی زندگی کے آخری چودہ مہینے فیض آباد میں بسر ہوئے کیونکہ اس زمانے میں نواب وزیر اودھ کا مرکز حکومت فیض آباد ہی تھا اسی کو اودھ کہتے تھے۔ لکھنؤ آصف الدولہ کے عہد میں مرکز بنا۔ میر غلام علی آزاد بلگرامی فرماتے ہیں:

> ''چوں وقت انتقال قریب رسید، بہ بلدۂ لکھنؤ آمد و بست و سوم ربیع الثانی سنہ تسع وستین و مآۃ الف بجوار رحمت حق پیوست۔ اول اورا در لکھنؤ امانت گذاشتند و بعد چندگاہ بقیہ جسد او را بہ شاہجہان آباد بردہ دفن کردند۔'' (۳۰)

مفتاح التواریخ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے:

> ''چوں وقت او بہ آخر رسید، بہ لکھنؤ آمد و در آنجا بست و سوم شہر ربیع الثانی سنہ ہزار و یک صد و شصت و نہ درگذشت، چند گاہ بہ لکھنؤ بہ خاک سپردہ شد۔ بعد ازاں برادر زادۂ او محمد حسن خاں تابوتش را بہ دہلی بردہ در آنجا دفن ساخت۔'' (۳۱)

کوئی وجہ نہیں بتائی گئی کہ آرزو آخری وقت میں لکھنؤ کیوں آئے؟ مجھے یقین ہے کہ جب ان پر واضح ہو گیا کہ صحت یابی کی کوئی امید نہیں تو انہوں نے وفات سے قبل دہلی پہنچ جانے کا فیصلہ کر لیا۔ یہ سفر اسی غرض سے اختیار کیا گیا تھا اگر چہ یہ بڑی جسمانی کوفت کا باعث تھا۔ فیض آباد سے لکھنؤ پہنچے تو بیماری اتنا غلبہ پا چکی تھی کہ مزید سفر ممکن نظر نہ آیا، لہٰذا وہیں ٹھہر گئے کہ ذرا افاقہ ہوتو سفر شروع کر دیں لیکن وقت لکھنؤ ہی میں پورا ہو گیا۔ وصیت فرما دی تھی کہ انہیں دہلی میں دفن کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ میں امانۃً دفن کیا گیا۔ پھر ان کے بھتیجے محمد حسن خاں نے تابوت دہلی پہنچا کر دفن کیا۔

ہمیں خان آرزو کے کسی بھائی کا علم نہیں جس کا بیٹا محمد حسن خاں تھا۔ ممکن ہے وہ اقربا میں سے کوئی ہو، لیکن ولیم بیل مؤلف ''مفتاح التواریخ'' خود آگرے کا باشندہ تھا

اور آرزو کے حالات میں اس سے مستند تر روایت کسی کی نہیں ہو سکتی۔ میت لے جانے والے کا نام بھی اسی نے لکھا ہے اور کسی کتاب میں یہ نام نہیں آیا۔ ممکن ہے شیخ حسام الدین نے پہلے آگرے میں کوئی شادی کی ہو اور اس سے اولاد بھی ہو۔ پھر قیام گوالیار میں والدۂ آرزو سے شادی کر لی ہو۔

اکثر معاصرین نے بھی آرزو کی وفات کے قطعات تاریخ کہے ہوں گے۔ ہمیں صرف دو قطعوں کا علم ہو سکا اور وہ دونوں میر غلام علی آزاد بلگرامی کے ہیں:

خان والا شان سراج الدین علی   شمع رونق بخشِ بزمِ گفتگو
زد رقم آزاد سال رحلتش   رحمت کامل بہ روحِ آرزو (۳۲)

سراج الدین علی خان نادر العصر   نہ مرگ او سخن را آبرو رفت
اگر جوید کسی سال وفاتش   بگو آن جان معنی آرزو رفت (۳۳)

شخصیت:

آرزو کے علم و فضل، حسن اخلاق اور استادی کا اعتراف سب نے کیا ہے۔ عبدالحکیم حاکم لاہوری ''مردم دیدہ'' میں لکھتے ہیں:

''عزیز صاحب کمال و شاعر شیریں مقال، بہ وسعت مشرب موصوف، بی ساختہ و بی تعین کسی بود۔ اخلاق حمیدہ و صفات ستودہ داشت۔ در کتاب دانی و اصطلاحات و لغات بی نظیر۔'' (۳۴)

پھر فرماتے ہیں کہ اگرچہ بعض سخن فہم آرزو کی زبان کے منکر ہیں:

''لیکن شعر انتخابی او اگر جمع کردہ شود، دیوانی می شود سراپا موثر و پُر درد۔'' (۳۵)

میر غلام علی آزاد نے خزانہ عامرہ میں آرزو کو ''سراج الشعرا'' اور ''طراز الفصحا'' قرار دیا

ہے۔ شمس العلما مولانا آزاد مرحوم نے ''نگارستان فارس'' میں لکھا ہے:

''ایسا شاعر، ساتھ اس کے محقق زبان فارسی کا ہندوستان میں پیدا نہیں ہوا۔ کلام ان کا بہ موجب اصول اہل زبان کے نمکین اور رنگین ہوتا ہے۔ صاحب تصنیف اور کثیر التالیف تھے۔ علاوہ شاعری کے زبان کی تحقیق سے ان کو ایک مناسبت خداداد تھی۔''(۳۶)

لیکن آزاد کی کوئی مدح، قدح کی آمیزش سے شاید ہی پاک ہو۔ چنانچہ آگے چل کر ''تنبیہ الغافلین'' کا ذکر لے آئے ہیں جو آرزو نے شیخ علی حزیں کے خلاف لکھی تھی۔ فرماتے ہیں:

''اور ایک امر نازیبا ہے کہ انہوں (آرزو) نے اور ایک صاحب کمال (حزیں) کے کمال کو مٹایا یا خود دعویٰ کمال کیا مگر کچھ جھوٹ بھی نہیں کیا، کیونکہ وہ خود مرد قابل تھا اور ایسے دعوے کے لائق تھا البتہ تعصب یا تعلّی جو کہ مقتضائے بشریت یا لازمۂ شعرا اور اہل علم ہے، وہ ہے۔''(۳۷)

اہل علم و ادب میں سے شاید ہی کوئی ہو جس نے آرزو کا ذکر زیادہ سے زیادہ احترام سے نہ کیا ہو۔ سب رائیں تو یہاں درج نہیں ہو سکتیں۔ صرف مندرجہ ذیل آراء کا اندازہ فرما لیجیے:

۱۔ مصحفی ''عقد ثریا'' میں لکھتے ہیں:

''موطن قدیم بزرگانش صوبۂ اودھ است۔ در عہد خویش از ھمگنان برآمدہ؛ وزیں جہت از حضورِ بادشاہ دین پناہ بہ خطاب ملک الشعرا سرفرازی یافتہ ...... از تصانیفش شتر بار بر صفحۂ روزگار یادگار ماند ...... در حالت احتضار بود کہ یکے از مشتاقین رسیدہ گفت کہ من از مدت

آرزوی قدم بوسی شما داشتم۔ گفت امروز آرزوی شما تمام می شود۔'' (۳۸)

۲۔ سید فتح علی حسین گردیزی فرماتے ہیں:

''دیوانی ضخیمی با قصاید غرا جمع نمودہ۔ تمام دیوان فغانی وسلیم را جواب گفتہ ...... در جواب محمود و ایاز زلالی مثنوی بہ شور عشق دارد و در آن تلاش ہای بسیار کردہ ...... در دہلی غیر از صرف اوقات در تحصیل و افادہ طلبۂ علم نصب العین او نیست۔'' (۳۹)

۳۔ ''مخزن نکات'' میں قائم کا بیان ہے:

''بالفعل در فضیلت و کمال فوقش متصور نیست۔ حق تعالیٰ سلامتش داراد و زیاد برین از کمالات آن بزرگوار مثل من ہیچ مدان چہ نویسد کہ شمارِ قطرہ آب باران کردن و سیاحت افلاک پیمودن است۔ (۴۰)

۴۔ میر غلام علی آزاد بلگرامی:

''از شعراء حال و تازہ گویانِ خوش خیال است۔ قریب پنجاہ سال است کہ در گلستان سخن عندلیبی می کند و بہ دستیاری ثعبانِ قلم بازار سحر آفرینان می شکند۔'' (۴۱)

۵۔ تذکرۂ حسینی:

''شمع شبستان اقسام گفتگو، سراج الدین علی خان آرزو سلمہ اللہ تعالیٰ ...... سخنش لآلی آب دار، صاحب تصنیفات نامی و تالیفات گرامی است۔ امروز در دارالخلافہ شاہجہان آباد در فن شعر و دیگر علوم کوس استادی می زند۔'' (۴۲)

تصانیف:

خان آرزو کی عظمت کا اندازہ ان کی تصانیف. سے بھی ہو سکتا ہے،،جن کی فہرست خاصی طویل ہے اور ان میں خاص تنوع ہے۔ مثلاً

۱۔ دیوان غزلیات و قصائد (پچیس ہزار بیت۔ بعض اصحاب نے غزلیات فارسی کے دو حصے کر لیے ہیں۔ ایک کا نام ہے بہ طرزِ فغانی اور دوسرے کا نام ہے بہ طرز کمال خجندی۔[آرزو کے دو دیوان اور بھی ہیں ایک بہ طرز دیوان شفیعای اثر شیرازی اور دوسرا بہ طرز دیوان سلیم تہرانی(ریحانہ خاتون،ڈاکٹر:احوال و آثار سراج الدین علی خان آرزو،ص ۱۰۵)]

۲۔ سراج اللغت (لغات قدیم فارسی)

۳۔ چراغ ہدایت (لغات و مصطلحات متاخرین)

۴۔ خیابان (شرح گلستان)

۵۔ شرح قصاید عرفی

۶۔ شرح سکندر نامہ [اس کا نام ''شگوفہ زار'' ہے (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر،ص ۱۴۰)]

۷۔ مولانا محمد حسین آزاد نے شرح ''زلیخا'' کا بھی ذکر کیا ہے۔

۸۔ موہبت عظمیٰ (علم معانی میں)

۹۔ عطیہ کبریٰ (علم بیان میں) ان دونوں کتابوں میں مثالیں فارسی کی دی ہیں۔

۱۰۔ مثمر۔ مولانا آزاد نے لکھا ہے قواعد فارسی میں، بعض اصحاب نے اس کا موضوع بلاغت و معانی بتایا ہے۔

۱۱۔ نوادر الالفاظ (ان ہندی لغات کی کتاب جن کی عربی اور فارسی غیرمشہور تھی)

۱۲۔ شرح قصیدہ ابوالبرکات منیرؔ کہ بر اعتراضات شیداؔ بر قصیدۂ قدسی نمودہ [مراد رسالہ داد سخن ہے (عارف نوشاہی،ڈاکٹر، مجلہ پیغام آشنا، شمارہ:۲۳،

سال ۲۰۰۵، ص ۱۴۴)]

۱۳۔ سراج منیر (عرفی اور تین دوسرے شاعروں پر منیر کے اعتراضات کا جواب) [یہ شاعر طالب، زلالی خوانساری اور ظہوری ترشیزی ہیں (عارف نوشاہی، ڈاکٹر، مجلہ پیغام آشنا، ص ۱۴۵)]

۱۴۔ سراج وہاج (خواجہ حافظ کی ایک بیت کے متعلق شاعروں کی بحث پر محاکمہ)

۱۵۔ مثنوی محمود و ایاز مسمی بہ حسن و عشق (در جواب زلالی) [اس مثنوی کا نام ''حسن و عشق'' کی بجائے ''سوزِ عشق'' ہے (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر، ص ۱۰۵)]

۱۶۔ ساقی نامہ مسمیٰ بہ عالم آب

۱۷۔ ایک مثنوی غیر متعارف بحر میں [اس مثنوی کا نام ''مہر و ماہ'' ہے (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر، ص ۱۰۶)]

۱۸۔ مثنوی جوش و خروش

۱۹۔ ایک مثنوی حدیقۂ سنائی کی بحر میں [اس مثنوی کا نام ''عبرتِ فسانہ'' ہے جو علی قلی سلیم کی مثنوی ''قضا و قدر'' کے جواب میں کہی گئی (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر، ص ۱۰۶)]

۲۰۔ رباعیات، مخمسات، ترکیب بند، ترجیع بند اور مقطعات تاریخ

۲۱۔ رقعات مسمیٰ بہ پیام شوق

۲۲۔ نثرہای متفرقہ

۲۳۔ تنبیہ الغافلین

۲۴۔ مجمع النفائس

یہ فہرست مختلف کتابوں سے جمع کی گئی ہے۔ غالباً اتنی جامع فہرست آج تک یکجا نہیں ہوئی۔ ممکن ہے آرزو کے اور رسالے بھی ہوں جو کسی فہرست میں نہیں آئے

[ڈاکٹر ریحانہ خاتون نے آرزو کی ایک اور کتاب کا نام ''شرح گل کشتی'' لکھا ہے جو میر عبدالعال نجات کی مثنوی ''گل گشتی'' کی شرح ہے (ص ۱۴۱)] تاہم یہ فہرست بھی کچھ کم اہم نہیں اور ان میں سے ہر کتاب کی حیثیت علمی ہے۔

تنبیہ الغافلین:

''تنبیہ الغافلین'' پر بحث کا یہ محل نہیں نیز اس پر گفتگو خاصی طوالت کی محتاج ہے لیکن مولانا محمد حسین آزاد مرحوم کے بیان سے دل پر یہ اثر پڑتا ہے کہ خود ان کے پائے کے عالم اور حقائق فہم بزرگ بھی اس کتاب کے پس منظر اور محرکات سے یا تو آگاہ نہیں ان محرکات کو نظر انداز کر گئے؛ اس لیے اختصاراً یہ پس منظر بیان کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے تاکہ آرزو کی اس کتاب کے متعلق منصفانہ اور متوازن رائے قائم کی جا سکے۔ مغلوں کے دور میں بے شمار ایرانی، شاعر، ادیب، طبیب، مدبر، سالار، حکیم وغیرہ یہاں آئے جن کے لیے یا تو ایران کی فضا کسی وجہ سے ناسازگار ہوگئی تھی یا ان کے فطری جوہروں کی نمائش کا کوئی امکان نہ تھا۔ یہاں انہوں نے بلند منصب حاصل کیے، بے اندازہ دولت جمع کی اور وطن لوٹ گئے تاہم ان میں سے بیشتر ہندوستان کی مذمت ہی کرتے رہے۔ بعض اکابر نے ستائش بھی کی۔ لطف یہ کہ مذمت کرنے والوں کو جب روپے کی ضرورت ہوتی تو پھر بے تکلف چلے آتے۔

نظیری کا واقعہ:

نظیری کا واقعہ خاصہ عبرت انگیز ہے۔ وہ بہ اعتبار پیشہ زرگر تھا، لیکن شاعری خصوصاً غزل میں قدرت نے اسے بہت بلند مرتبہ عطا کیا تھا۔ وہ یہاں آیا۔ خانخاناں نے اسے اپنے زیر سایہ رکھ لیا۔ بہت دولت دی۔ جہانگیر نے تین ہزار بیگھے زمین دے دی۔

احمد آباد میں ایک عالی شان عمارت بنوا کر رہنے لگا۔ اس کی زرگری کا کارخانہ بھی جاری تھا۔ ایران میں وہ ایسی دولت مندی کا تصور بھی نہیں کر سکتا تھا تاہم جب اس کے بیٹے نورالدین محمد کا انتقال ہوا تو اس نے مرثیہ میں لکھا:

بہتر کہ اصل و نسل بہ خاک وطن بریم
حق مہرباں کند دل عباس شاہ را

خیر یہ تو ایک دردناک صدمے کا وقت تھا اور ایسے اوقات میں انسان کی طبیعت بے اختیار خویشوں کی طرف پلٹ جاتی ہے لیکن ایک غزل میں اس نے حبِ وطن کے جذبے کا اظہار ایسے رنگ میں کیا ہے جس سے صریحاً کفران نعمت کی بو آتی ہے:

اخراج مغل خواہم و تاراج قزلباش
کز ہند برندم بہ نشاپور فروشند

یعنی فرماتے ہیں: اب میں چاہتا ہوں کہ ایرانی قزلباش ہندوستان پر حملہ کریں۔ مغلوں کو یہاں سے نکال دیں۔ مجھے پکڑ کر لے جائیں اور نیشاپور میں غلام بنا کر بیچ ڈالیں۔

حالانکہ نظیری جب چاہتا، وطن جا سکتا تھا اور اسے کسی نے نہ روکا تھا۔ صرف دولت کی زنجیر اس کے پاؤں میں پڑی ہوئی تھی اور وطن کی طرف جنبش نہیں کرنے دیتی تھی۔ لہٰذا وطن پہنچنے کی انوکھی ترکیب سوچی۔ یہاں کے لوگ ایرانی شاعروں کی ایسی باتوں کو محض سخن گستری قرار دے کر ٹالتے رہے۔

شیخ علی حزیںؔ نہایت رنج دہ اور پریشان کن حالات میں ترک وطن پر مجبور ہوئے تھے۔ یہاں پہنچ گئے تو ان کے لیے شاہانہ مصارف کا انتظام ہو گیا لیکن وطن جانے کی کوئی صورت نہ رہی، کیونکہ نادر شاہ ایران پر مسلط ہو گیا تھا۔ اقربا و احباب سے الگ، ماحول اجنبی اور شیخ حد درجہ نازک مزاج آدمی۔ وہ مسلسل ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمت کرتا رہا اور بعض شعر واقعی بے حد دل آزار تھے۔ ان حالات پر خان آرزو کو جوش آیا

تو ''تنبیہ الغافلین'' لکھ دی۔ ان کا مقصود غالباً محض یہ تھا کہ ایرانی جن کمالات پر نازاں ہیں اور ہندوستانیوں سے تکبر کا برتاؤ کر رہے ہیں، خود ان کے کمالات بھی ایسے نہیں جو خامیوں سے بالکل پاک ہوں چنانچہ حزین کے شعروں پر اعتراضات کیے۔ یہاں یہ بحث چھیڑنا منظور نہیں کہ وہ صحیح تھے یا نہ تھے۔ اغلب ہے اکثر صحیح نہ ہوں تاہم قطعاً شبہ نہیں کہ اگر حزیں کے شعروں میں کہیں کوئی خامی بھی نکل آئے تو اس کے درجے اور رتبے پر قطعاً کوئی اثر نہیں پڑ سکتا۔ بہتر ہوتا کہ خان آرزو شیخ حزیں کے مصائب پیش نظر رکھتے اور صبر سے کام لیتے افسوس کہ وہ صبر نہ کر سکے۔ مصحفی نے اس واقعے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''ایں قصہ خود مشہور است۔ چوں نیک دیدہ شد، ایں ہمہ شورش او
برائے ظاہر بود و الّا مرتبۂ شیخ را او ہم مے فہمد۔'' (۴۳)

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ آرزو کی شورش محض ظاہری حیثیت رکھتی تھی کیونکہ ''مجمع النفائس'' میں کئی مقامات پر حزیں کا ذکر لے آئے ہیں اور اس میں کوئی نہ کوئی کلمہ خلاف ضرور لکھا ہے، جس سے اک گونہ دلی رنج معلوم ہوتا ہے، تاہم حزیں کے مرتبے کو آرزو سے بہتر اس دور میں کون سمجھ سکتا تھا۔

<u>مجمع النفائس:</u>

یہاں ہم ''مجمع النفائس'' کے متعلق ضروری معلومات جمع کرنا چاہتے ہیں جس کا یہ مقدمہ ہے۔ آرزو کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ انہیں ابتدا ہی سے اچھے شعر یاد رکھنے کی عادت تھی، لیکن کچھ مدت کے بعد ان میں سے کئی شعر بھول گئے۔ یہ ذکر ایک دوست سے کیا تو اس نے ایک رجسٹر لا کر پیش کر دیا کہ جو اچھا شعر ملاحظے میں آئے۔ اسے اس رجسٹر پر لکھتے جایئے۔ اس طرح ''مجمع النفائس'' کی بنیاد پڑ گئی اور یہ کتاب قریباً مدت العمر زیر تالیف رہی۔

آرزو نے متوسطین و متاخرین کے کوئی ایک سو دیوان دیکھے۔ تقی اوحدی، نصرآبادی، کلمات الشعراء، تحفۂ سامی وغیرہ سے بھی فائدہ اٹھایا:

''چوں غرض اصلی نوشتن اشعار دل پسند خود است و نوشتن حالات تبعی، لہذا در تحقیق آں چنداں نکوشیدہ و در تلاش آں چنداں نہ دویدہ۔''(۴۴)

پھر فرماتے ہیں کہ مشغولیتیں بہت زیادہ تھیں اور ایک فرد کے سوا کوئی شخص ہاتھ بٹانے کے لیے بھی میسر نہ تھا۔

''باوجود کثرت مشاغل و عدم معاون غیر از یک کس کہ عبارت است از عزیز دلہا و منتخب دنیا و مافیہا، شیخ مبارک محی الدین رزقہ اللہ البرکۃ فی العمر آنچہ دست بہم داد، بہ قید قلم در آوردم و دریں صورت اگر تفاوتی یا غلطی بہ نظر خوانندگاں درآید، عزیزان منصف خُردہ برمن نہ گیرند۔''(۴۵)

میر غلام علی آزاد بلگرامی نے فرمایا ہے کہ مجمع النفائس ۱۱۶۴ھ میں مکمل ہوگئی یعنی ۱۷۵۱ء میں۔ میرا تاثر یہ ہے کہ آرزو غالباً آخر تک اس کے متعلق کچھ نہ کچھ لکھتے رہے۔ میر آزاد نے اس کا ایک نسخہ دیکھا تھا۔ وہ فرماتے ہیں:

''در جمیع اشعار آبدار و انتخاب دواوین اہتمام عظیم بہ کار بردہ۔''(۴۶)

مزید فرماتے ہیں کہ اگرچہ اس میں شاعروں کے حالات نہیں لکھے، تاریخ ہائے ولادت و وفات کے اندراج کا بھی اہتمام نہیں کیا اور تحریر میں ترتیب زمانی بھی ملحوظ نہیں رکھی تاہم:

''ظاہر است کہ فرق در بیاض و تذکرہ ہمیں باشد کہ بیاض تنہا اشعار شاعر دارد و تذکرہ احوال و اشعار ہر دو دارد لیکن خود در دیباچہ و خاتمۂ کتاب عذر ایں معنی بری گمارد و مع ہذا در ضمن عبارات صاف و بے

تکلف لطائف وتعبیرات تازہ یا برخی فوائد مندرج ساختہ۔ ازین
سبب کتاب اورا کیفیت خاص بہم رسیدہ شکر اللہ سعیہ۔''(۴۷)

ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''مجمع النفائس'' نے ایک نئی شکل اختیار کر لی جو بیاض و تذکرہ کے درمیان تھی۔ یعنی اس میں محض اشعار نہیں بلکہ شاعروں کے جتنے بھی حالات مل سکے درج کر دیے جن کے متعلق کچھ نہ ملا، صاف لکھ دیا کہ اس کا حال معلوم نہیں، البتہ کسی کے متعلق چھان بین بھی نہیں کی اور ترتیب کا خاص اہتمام بھی کتاب میں نظر نہیں آتا۔ اس طرح یہ کتاب بیاض سے آگے نکل گئی۔ تاہم چونکہ تذکرے کی طرح اس میں نہ ترتیب زمانی ملحوظ رکھی نہ سنین کا کوئی اہتمام نظر آتا ہے، اس لیے اسے تذکرہ بھی نہیں کہہ سکتے۔ قطعاً شبہ نہیں کہ اس میں چودہ سو اور پندرہ سو کے درمیان شعرا کا کلام جمع ہو گیا ہے اس دلیے یہ بڑا اچھا ذخیرہ ہے اور اتنے اشعار کا مجموعہ بہ آسانی ہر جگہ نہیں مل سکتا اگر چہ یہ مجموعہ تذکرے کی منزل پر نہ پہنچا ہو۔

البتہ یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ میرے اندازے کے مطابق آرزو کا ذوق شعر بہت اچھا نہیں اور اس کا سرسری اندازہ یوں کیا جا سکتا ہے کہ کسی شاعر کے کلام کا انتخاب پہلے ''مجمع النفائس'' میں دیکھ لیجیے پھر اسی کے اشعار کسی دوسرے تذکرے میں ملاحظہ فرمالیجیے۔ دوسروں کے پانچ دس اشعار، شاعر کے متعلق اچھا تصور پیدا کر دیں گے۔ لیکن آرزو کے بیس یا زیادہ اشعار بھی کوئی قابل توجہ تصور پیدا نہ کر سکیں گے۔

<u>چند خصوصیتیں:</u>

آرزو کی چند خصوصیتیں ہیں جنہیں وہ شاذ ہی چھوڑتے ہیں مثلاً

۱۔ میرے اندازے کے مطابق انہوں نے ''خط'' کے متعلق کسی شاعر کا شعر شاید ہی نظر انداز کیا ہو یا اسے پورے اہتمام سے نہ لکھا ہو۔

۲۔ جس پر اعتراض مقصود ہو یا اس میں آرزو کے نقطہ نظر سے اصلاح کی گنجائش ہو، وہ ضرور انتخابی اشعار میں لاتے ہیں۔ بعض مقامات پر ان کی اصلاح نے شعر کا مرتبہ واقعی خاصا بلند کر دیا ہے لیکن اکثر مقامات پر ان کی اصلاحیں محض لفظی مناسبتوں کی بنا پر مستحق توجہ سمجھی جا سکتی ہیں۔

۳۔ عجیب امر یہ ہے کہ خود اپنے اشعار کے انتخاب میں بھی انہوں نے چنداں کاوش سے کام نہیں لیا جس سے خیال ہوتا ہے کہ ان کا ذوق ایک خاص دائرے سے باہر جا ہی نہیں سکتا تھا۔

کتاب کی اہمیت:

تاہم اس حقیقت سے کوئی بھی ایک لمحے کے لیے انکار یا اختلاف نہیں کر سکتا کہ یہ کتاب بے شمار ایسے شاعروں کے کلام کے انتخاب کا مجموعہ ہے جن کے دیوان نہ کبھی چھپے نہ ان کے لیے عام ہاتھوں میں پہنچنے کی کوئی صورت پیدا ہوئی، نہ اب ایسا کوئی امکان نظر آتا ہے، آرزو نے ان کا خاصا کلام محفوظ کر دیا ہے جس کے محفوظ ہونے کی غالباً اور کوئی صورت نہ تھی۔ ضمناً وہ بعض مفید نکات بھی لکھتے جاتے ہیں اس وجہ سے ''مجمع النفائس'' فارسی اشعار کا واقعی ایک قابل ذکر مجموعہ ہے اور یہ مجموعہ اس کمی کو ایک حد تک پورا کر رہا ہے جو بیشتر شعرا کے دواوین دسترس میں نہ ہونے کے باعث رونما تھی۔ یہ ایک فاضل اجل کا فراہم کردہ مجموعہ ہے جس کے ذوق کے متعلق جو رائے چاہیں قائم کریں مگر اپنے دور میں رموز و دقائق زبان اور حقائق شعر کا وہ سب سے بڑا ماہر مانا جاتا تھا۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

۱۔ مجموعۂ نغز، ص :۲۴

۲۔ شمع انجمن، ص:۴۲ بظاہر یہ تاریخ آزاد بلگرامی کے ''خزانۂ عامرہ'' سے ماخوذ ہے۔

۳۔ سرو آزاد، ص :۲۲۷

۴۔ خزانۂ عامرہ، ص: ۱۱۷

۵۔ سفینۂ خوشگو، دفتر ثالث، ص:۳۱۳

۶۔ خزینۃ الاصفیا، جلد اول، ص:۳۵۴

۷۔ سفینۂ خوشگو، دفتر ثالث، ص:۳۱۳

۸۔ ایضاً

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ایضاً، ص:۲۲

۱۱۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص:۳۱۳

۱۲۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص:۳۱۴

۱۳۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص:۳۱۴

۱۴۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص:۹۰

۱۵۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص:۹۰

۱۶۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص:۸۷

۱۷۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص:۲۱۸

۱۸۔ مثلاً سفینۂ ہندی مرتبہ بھگوان داس ص:۵

۱۹۔ سفینہ، ص: ۳۱۴

۲۰۔ سفینہ، ص: ۳۱۴

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ خزانہ عامرہ ص: ۱۱۸ خمخانۂ جاوید (جلد اول) میں بہ سلسلہ احوال آرزو دہلی پہنچنے کی تاریخ ۱۱۳۶ھ لکھی ہے اور اسے فرخ سیر کا دور قرار دیا گیا ہے۔ یہ یا تو چھاپے کی غلطی ہے یا جس کتاب سے حوالے کی یہ تاریخ لکھی گئی ہے، اس سے غلطی سرزد ہوئی۔ فرخ سیر غریب تو ۱۱۳۱ھ ہی میں ختم ہو چکا تھا۔

۲۳۔ خزانۂ عامرہ ص: ۱۱۸

۲۴۔ سفینہ خوشگو، ص: ۳۱۹

۲۵۔ سفینہ، ص: ۳۲۰

۲۶۔ سفینہ، ص: ۲۳۲

۲۷۔ سفینہ، ص: ۳۱۹

۲۸۔ خزانہ عامرہ، ص: ۱۲۲

۲۹۔ سیر المتاخرین ص: ۸۴۷، ۱۲ صفر ۱۱۵۳ھ کو (۲۸ اپریل ۱۷۵۴ء) تھی۔ خزانہ عامرہ میں تاریخ ۱۱۵۲ھ چھپی ہے جو یقیناً چھاپے کی غلطی ہے۔ خود سیر المتاخرین میں ۱۲ صفر کی جگہ دو صفر ہے جو اس وجہ سے غلط ہے کہ دن جمعرات کا تھا اور انتقال پیر کو ہوا تھا۔ پیر ۲ کو نہیں ۱۲ صفر کو تھا۔

۳۰۔ خزانہ عامرہ، ص: ۱۱۹

۳۱۔ مفتاح التواریخ، طبع دوم، ص: ۳۳۸

۳۲۔ خزانہ عامرہ، ص: ۱۱۹

۳۳۔ مفتاح التواریخ، ص: ۳۳۸

۳۴۔ مردم دیدہ، ص: ۵۶

۳۵۔ مردم دیدہ، ص:۵٦

۳٦۔ نگارستان فارس طبع ۱۹۵۷ء، ص:۲٦۹

۳۷۔ ایضاً، ص:۲۷۱

۳۸۔ عقد ثریا، ص:۷،۸

۳۹۔ تذکرۂ ریختہ گویاں، ص:٦، ۷

۴۰۔ مخزن نکات، ص:۱۴

۴۱۔ سرو آزاد، ص:۲۲۷

۴۲۔ تذکرہ حسینی، ص:۴۸

۴۳۔ عقد ثریا، ص:۷

۴۴۔ یہ عبارت ''مجمع النفائس'' کی ابتدائی تحریر سے ماخوذ ہے۔

۴۵۔ ایضاً

۴٦۔ خزانۂ عامرہ، ص:۱۱۸

۴۷۔ ایضاً

آرزو کے سوانح

مجمع النفائس کے مؤلف سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے حالات کتاب میں دو جگہ لکھے ہیں لیکن کسی بھی جگہ مختصر حالات کی ایسی وضاحت نہیں کی کہ ان کا پورا نقشہ تاریخی پس منظر کے ساتھ آئینے کی طرح مجلا سامنے آ جائے۔ خود میں نے بھی آرزو کے ذکر میں بعض سوانح کا اضافہ کیا لیکن اس مقام پر مفصل حالات زندگی نہیں لکھے جا سکتے تھے۔ صرف مجملاً چند باتیں بڑھائی جا سکتی تھیں (مقدمہ مرتب کرتے وقت) خیال آیا کہ سب سے پہلے آرزو کے سوانح حیات مکمل کرنے چاہئیں جن کے بغیر ان کی علمی زندگی، رتبہ، فضیلت اور درجہ کردار کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا۔ آرزو نے صرف فارسی ہی کی خدمت کے لئے زندگی وقف نہیں کی بلکہ اردو کے ابتدائی دور نشو و ارتقا میں بھی اہم کردار ادا کیا تھا یقیناً اسی بنا پر مجموعۂ نغز کے مصنف نے فرمایا تھا

"بہ شنا بد کہ اہل حق را دامت برکاتہم عیال امام ہمام قبلۂ امام ابو حنیفہ رضی اللہ عنہ می گویند شعرای ہندی زبان را عیال خان آرزو می توانند می سزد۔"[1]

آرزو کی شعر گوئی یا مختلف تصانیف کے متعلق کسی کی رائے کچھ ہو لیکن اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ اٹھارویں صدی کے نصف اول میں وہ ملک کے ایک ممتاز عالم اور بلند پایہ شاعر و ادیب مانے جاتے تھے۔ بلکہ اگر انہیں اس دور کے شاعروں اور ادیبوں کا سرخیل بھی قرار دیا جائے تو بالکل بجا ہوگا۔ پھر انہوں نے ادب کے مختلف دائروں میں اہم تصانیف ترتیب دیں جن میں سے بعض ایسی ہیں کہ ان جیسی تصانیف پہلے فارسی میں موجود نہ تھیں۔ اس اعتبار سے ان کے سوانح کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

آرزو کے سوانح کے مصادر

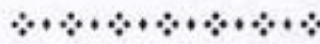
بعض معاصرین نے بھی آرزو کے سوانح سے خاص اعتنا فرمایا تھا۔ ان میں سب سے بڑھ کر قابل ذکر میر غلام علی آزاد بلگرامی ہیں جن کا تاریخی ذوق بہت عمدہ اور سلجھا ہوا تھا لیکن وہ خلد آباد (نزد اورنگ آباد۔ دکن) میں مقیم تھے اور صرف خط و کتابت کے ذریعے سے مختلف معلومات حاصل کر سکتے تھے۔ با ایں ہمہ انہوں نے پہلے "سرو آزاد" (مآثر الکرام دفتر ثانی) میں آرزو کے حالات لکھے اور یہ کتاب آرزو کی زندگی ہی میں مکمل ہو گئی، اور "خزانۂ عامرہ" مرتب کرتے وقت مزید حالات فراہم کیے۔ اس وقت تک آرزو کا انتقال ہو چکا تھا۔ چنانچہ انتقال اور

[1] مجموعۂ نغز ص: ۲۴

اسماء ندیم

مقالہ نگاری اور اسکا مقام مختلف اقوام میں

In this article, there is a study of the essence of essay writing through a study of the principles set in Arabic, French, English and Urdu languages on essay writing. An effort has been made by the writer to find out the fundamentals of essay writing and its literary implications.

⁘⁘⁘⁘⁘⁘⁘

مقالہ کا مفہوم مغرب میں:

فن مقالہ نگاری میں دائرۃ المعارف لاروس (انسائیکلوپیڈیا) (1) ایک بہت بڑا نمونہ تصور کیا جاتا ہے۔ یہ دائرۃ المعارف مکمل آزادی سے لکھا گیا ہے اور یہ کتاب مختلف تدبر وتفکر کی عکاسی کر رہی ہے مثلا مقالہ نگاری کے حوالے سے کلمہ ESSAVER ہے اسکا معنی ''کوشش کرنا'' ہے۔ ایک فرانسیسی ادیب میشیل دی مونتینی MICHEL DE MONTANIE (1533-1592ء) نے اپنی کتاب کو ''ESSAIS'' ''کوشش'' کا نام دیا۔ اس کی پہلی دو جلدیں 1580ء میں شائع ہوئیں اور اس کی تیسری جلد 1588ء میں شائع ہوئی۔ اس مصنف کے معاصرین نے اس کے کام کو بہت سراہا ہے۔ یہاں تک کہ اس فرانسیسی مصنف کی شہرت فرانس سے سفر کر کے برطانیہ پہنچی تو اس نے انگریزوں کو حیرت میں ڈال دیا۔ پھر جون فلوریو John Floria نے اس کا ترجمہ انگریزی زبان میں 1603ء میں کیا۔ اس طرح مونتینی کے طرز تحریر نے انگریزی طرز تحریر کو بھی متاثر کیا۔

اسی طرح فرانسی بیکن (1561-1626ء) Franci Bacon نے بھی موتینی کاطریقہ کار اپنایا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ موضوعات کے عنوان کو اپنانے میں بیکن Bacon نے بہت سوچ بچار سے کام کیا ہے۔ وہ ''ESSAYS'' ''کوشش'' کے عنوان کو اپناتا ہے اور یہی عنوان موتینی نے اپنایا تھا۔

یوں یہ کلمہ Essays انگریزی ڈکشنری میں داخل ہو گیا۔ یہ کلمہ ''Essays'' انگریزی کلمہ ''Assays'' کی جگہ لینے میں کامیاب ہو گیا۔ اور ''Assays'' جس کا معنی بھی ''کوشش'' ہی ہے۔ جیسا کہ فرانسیی کلمہ ''Essay'' کا بھی یہی معنی ہے جیسا کہ Oxford Dictionary میں لفظ Essay کا مفہوم جو کہ اصل فعل کی شکل میں آتا ہے۔ جیسا کہ اس میں ہے ESSAY=To attempt,to try,to do(2) یعنی کوشش کرتا ہے ،کوشش کرنا، مضمون ایک ادبی تحریر ہوتی ہے جسکی لمبائی درمیانی یعنی معتدل ہوتی ہے اور جو کسی خاص موضوع یا عنوان پر لکھا جاتا ہے۔

ہسپانوی زبان میں بھی یہ کلمہ Ensayo استعمال ہوتا ہے اور اس سے فعل Ensayar ہے۔ اس کا بھی مفہوم ''کوشش کرنا'' ہے اور جو فعل معنی کے اعتبار سے اس کلمہ کے قریب ترین ہے وہ Tratar ہے۔ جس کے معنی بھی ''کوشش کرنا''، ''کسی بات کو زیر بحث لانا''، ''کسی بات کو نبھانا'' ہیں۔ یہ Tratado سے ہے اس کلمہ کا مفہوم ''مقالہ نویسی'' یا ''تحقیق نگاری'' ہے۔ یہ دونوں فعل ،فعل Articular کا مفہوم سموئے ہوئے ہیں جس کا معنی ہے ''وہ بولا'' اور'' جدا کرنا''۔ اس فعل سے کلمہ Articdo یعنی مقالہ نویسی ہے لیکن ہسپانوی کلمہ Ensayo وہ مشہور کلمہ ہے جو فرانسیسی کلمہ Essai کے پورے مفہوم اور دلالت کے اعتبار سے مکمل ہے۔ جب ہم ہسپانوی مفاہیم پر نظر ڈالیں تو ان میں ماریہ مولینیر Maria Moliner اپنی ڈکشنری میں مقالہ نگاری کی تعریف کرتے ہوئے کہتی ہے ''مقالہ نگاری مصنف کی کسی بھی موضوع کے بارے میں تفکر وتدبر کی عکاسی کا غماز ہے، کسی

فلسفیانہ نظام کے بغیر''۔(3)

مقالہ نگاری عربوں کے ہاں:

جہاں تک عربی زبان کا تعلق ہے تو مقالہ نویسی مصدر میمی ''قول'' یعنی ''کہنا'' کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ ابن منظور اپنی کتاب ''لسان العرب'' میں ابو زید کی روایت بیان کرتے ہوئے کہتا ہے ''کتنا اچھا ہے تم سے جو کہا گیا اور تمھارا قول (بات چیت) تمھارا مقالہ اور جو اس نے کہا'' (4)

اسکی مثال حطیئۃ کے شعر سے ملتی ہے:

تحنن علیّ ھداك الملیک   فان لکل مقام مقالا (5)

مجھ پر مہربانی کرے تجھے اللہ تعالیٰ ہدایت دے (جو مالک الملک ہے)۔ ہر ایک مقام کے لیے اس کی مناسب حال گفتگو ہوتی ہے۔

وقول آخر

مقاله السؤالی أهلها   أسرع من منحدر السائل

برا مقالہ (بری گفتگو) اپنے کہنے والے کی طرف سیلاب کے بہاؤ سے زیادہ تیز لوٹتی ہے۔ (دوڑتی ہے)

ومن دعا الناس الی ذمه   دموه بالحق وبالباطل (6)

جو لوگوں کو اپنی مذمت کی طرف بلاتا ہے۔ تو وہ اس کی مذمت کرتے ہیں یا تو سچائی یا باطل کے ساتھ (یا پھر) دونوں کے ساتھ۔

پھر مقالہ نویسی کے کلمہ نے خوب ترقی کی۔ یہاں تک کہ کتاب میں یہ ایک باب کی حیثیت اختیار کر گیا۔ اس کلمہ کو باب کی شکل دینے والے مسلمان مصنفین ہیں۔ ایک باب ایک مقالہ پر مشتمل ہو یا زیادہ پر، لیکن موضوعات ایک دوسرے سے باہمی تعلق رکھتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ابوالحسن الأشعری (7) کی کتاب ''مقالات الاسلامیین'' ہے اور

دوسری مثال ''الفہرست لابن ندیم'' ہے۔(8)اور تیسری کتاب ''المثل السائر'' ابن الاثیر'' کی ہے(9) یہ کتاب مقدمہ اور دو مقالوں پر مشتمل ہے۔ ''مقالات الاسلامیین''خوبصورت الفاظ کا بہترین نمونہ ہے جبکہ الفہرست معنوی اعتبار سے صفِ اول میں شمار ہوتی ہے۔ ابن الندیم نے اپنی کتاب کو بہت سے مقالوں میں منقسم کیا ہے۔ جن میں سے''مقالہالشعر'' ہے۔دوسرا مقالہ تفسیر کے بارے میں ہے۔ ایک مقالہ حدیثؐ پر مشتمل ہے۔ایک مقالہ صرف تاریخ کو ہی بیان کرتا ہے......وغیرھا۔جبکہ دوسری طرف فارسی زبان کا جائزہ لیں تو اس کو''چھار مقالہ'' کے نام سے نظامی عروضی السمر قندی ۶۸۵ ھ نے فارسی زبان میں لکھا ہے۔

اس کو نظامی نے چار طاقتور لوگوں کی صفات سے متصف کیا ہے۔اس سے کوئی بھی انکار نہیں کرسکتا۔ ان میں سے ایک ادیب ہے دوسرا شاعر، تیسرا ستارہ نواز اور چوتھا ڈاکٹر ہے۔ ان چاروں کے لیے مقالہ لکھا ہے خصوصی طور پر۔ یہ تمام کتابیں مقالہ نگاری پر دلالت کرتی ہیں۔(10) اور عصر حاضر میں مقالہ نگاری پر نظر ڈالی جائے تو عربی زبان کے اخباروں کے کالموں میں جو کچھ لکھا جاتا ہے اس تک محدود ہوگئی ہے۔اور جو بہت سے مختلف عنوانوں کے رسالہ جات میں مقالے لکھے جاتے ہیں اس سلسلے میں جب میں نے معجم المصطلحات الادبیۃ جس کو مجدی وھبۃ نے لکھا ہے کو دیکھا تو وہ کہتا ہے۔''کہ ہر مقالہ نویس کی صفات میں یہ نہیں ہے کہ وہ مقالہ کو گہرائی میں لکھے۔لیکن اسکی جو عام سوچ ہے وہ صرف اس کے موضوع کے دائرے میں ہی مقید رہتی ہے۔اور وہ عام مختصر نثر تک ہی محدود رہتا ہے(11)۔

ایسے ہی مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات بھی سامنے آئی کہ عربی ادب میں مقالہ کی تعریف یورپیوں کی مقالہ کی تعریفوں سے قریب ترین ہے۔اس کے ساتھ ساتھ جب اسلامی دائرۃ المعارف پر نظر ڈالی تو یہ چیز بھی سامنے آئی کہ اس کے مولف نے کلمہ'' مقالہ نویسی'' کا

استعمال بات چیت میں'' Article'' کے معنی میں کیا ہوا ہے۔ایسا لگتا ہے کہ مستشرق نے اپنی بات میں سوچ بچار کیا کہ جو کچھ بھی خاص رسالوں میں لکھا جاتا ہے یا جو کچھ بھی عربی اخباروں میں شائع ہوتا ہے اور لکھا جاتا ہے۔ وہ سب کے سب'' Article'' پر اطلاق کرتے ہیں کیونکہ اس آرٹیکل کا اطلاق مصادر اور مراجع میں زیادہ بہتر انداز سے ملتا ہے کیونکہ یہ مراجع ہی ہیں جسکو آراء کے طور اور حواشی میں استعمال کیا جاتا ہے جبکہ وہ مقالات جو اخباروں میں شائع ہوتے ہیں عموماً ان میں مراجع کا استعمال نہیں ہوتا۔

عربی کے محترم استاد اُدھم (12) کی رائے میں'' مقالہ نویسی'' انواع ادب میں سب سے زیادہ تعریف کے حوالے سے رکاوٹ ہوتا ہے۔مقالہ نویسی کی حد بندی کرنا مشکل ترین کام ہے اور نہ ہی یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے (یا کوئی یہ دعوی کرسکتا ہے کہ وہ مقالہ نویسی کے ہر پہلو سے بہت اچھی طرح آگاہ ہے) تو مقالہ نویسی تحریر کی وہ قسم ہے جس کے لیے آراء کا متفق ہونا ناممکن ہے۔ جیسا ستلاند(13) کی رائے میں مقالہ نویسی کبھی نثر اور کبھی شعر کہنا ہے کبھی یہ مقالہ طویل تحریر پر مبنی ہوتا ہے تو کبھی اتنا مختصر ہوتا ہے جیسا کہ ایک پرلطف مختصر لطیفہ اور کبھی تو مقالہ انتہائی سنجیدگی کو اپنے پہلو میں سموئے ہوئے ہوتا ہے اور کبھی بہت اہم موضوع کو روشناس کروا رہا ہوتا ہے۔ اور کبھی کبھار تو عام زندگی کے موضوعات میں سے ایک موضوع کے گرد گھوم رہا ہوتا ہے۔یہی ناقد مقالہ نویسی کے بارے میں رائے بھی دیتا ہے کہ مقالہ نویس اپنی تحریر میں بہت شاندار الفاظ کا چناؤ کرتا ہے جو کہ بہت بلیغ عبارات پر مشتمل ہوتی ہے۔ اس انتخاب کے ساتھ مقالہ نویس آسان وسبک اسلوب تحریر کو متعارف کرواتا ہے اس تحریر کے ذریعے اپنے آپکو مقالہ نگاری کی تہہ تک پہنچادیتا ہے۔(14)

اتنا کچھ جاننے کے بعد یہ کہنا بجا ہے کہ ادب کی تمام انواع واقسام کی جامع تعریف کرنا یقیناً ایک مشکل ترین کام ہے لیکن ادب کی اقسام میں سے کچھ اقسام کے واضح قوانین موجود ہیں اور کچھ اصول وضوابط ہیں جن تک ایک مصنف آسانی سے پہنچ سکتا ہے۔

پس ''قصہ گوئی کے خاص قواعد ہیں ۔ جن کو عام طور پر مدنظر رکھا جاتا ہے۔ اسی طرح ڈرامہ نویسی کے بھی اصول ہیں جن پر قصہ مشتمل ہوتا ہے جن کی تمام ڈرامہ نویسوں نے اپنی ڈرامہ نویسی میں تقلید کی ہے۔ اور اسی طرح شعر کے بھی خاص ارکان ہیں جن کا شعر کہتے وقت خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ سوائے مقالہ نویسی کہ ایک تو اسکی معین شکل وصورت کا تعین نہیں ہوسکا۔ اور نہ ہی اس کا کوئی ایک طرز تحریر ہے۔ کیونکہ ہر مقالہ نویس کی اپنی سوچ ہوتی ہے۔ وہ اس کی ہی تقلید کرتا ہے یا اس کا پابند ہوتا ہے

"Every mind has his own idea"

اس لیے مقالات کے طرز تحریر اتنے ہی ہیں جتنے اس کے لکھنے والے ہیں۔ کبھی مقالہ طویل اور کبھی مختصر ہوتا ہے۔ یعنی مقالہ نویس جس انداز میں سوچتا ہے، طویل یا مختصر۔ اس لیے مقالہ نویسی کی تعریف بہت مشکل ہے۔

مقالہ نویسی کی شرطیں:

یورپی نقاد نے ایک اچھے مقالہ کی شرائط وضع کی ہیں۔ منطق میں مقالہ نویسی بغیر کسی طرز تحریر کے ہے۔ یعنی منطقی نظر میں مقالہ اپنی پوری پوری آزادی حاصل کیے ہوئے ہے جو کہ غنائی شعر سے متاثر ہے۔ بعض اوقات تو مقالہ نویس بالکل ایک دہشت گرد یا انتقام لینے والے کی مانند ہو جاتا ہے۔ اپنے اردگرد کے ماحول کی وجہ سے جس میں وہ رہ رہا ہوتا ہے۔ اپنے انتقام کو اپنے مزاح اور لطف میں ملا لیتا ہے اور اس کا مقالہ بالکل رات کی قصہ گوئی کی مانند ہو جاتا ہے جو کہ دل پر بوجھ نہیں بنتا اور عقل کے لیے مفید ہوتا ہے۔ بسا اوقات مقالہ ایک چھوٹا سا واقعہ ہوتا ہے جو کسی بھی معاشرے میں جنم لیتا ہے۔ اس قسم کی تحریر میں مقالہ نویس انتہائی آسان اسلوب اختیار کرتا ہے جو کہ عام زندگی کے طریقے سے بہت مشابہت رکھتا ہے۔ (15)

یقیناً یہ کہنا بجا ہوگا کہ نقاد نے جو شرائط وضع کی ہیں، مقالہ نویسی کے میدان میں

ان میں سے بیشتر اچھی اور مناسب ہیں لیکن مقالہ نویسی منطق کی نظر میں بغیر کسی اصول وقانون کے ہے، ذہنی طور پر ناقابل یقین ہے۔ کیونکہ مقالہ کی خوبصورتی اسکی وسعت میں نہیں ہے اور نہ ہی وسعت کلام میں مزاح کے آثار متاثر کرتے ہیں۔ اور یہ وسعت نہ ہی فائدے کا موجب بنتی ہے۔ یقیناً یہ بات ماننی پڑے گی کہ مقالہ نویسی کے اصول وضوابط میں ہی خوبصورتی ہے اور ورطہ حیرت میں ڈالنے کا ڈھنگ ہے اور اسی میں لطف ہے اور یہی فائدہ کا منبع ہے۔ مقالہ پڑھنے والا، خواہ وہ قدیم یا جدید مقالہ پڑھ رہا ہو، تو وہ مقالہ کو اسکے اصول وضوابط پر رکھ کر ہی پرکھتا ہے۔ اور وہ ایک اچھے ناقد کی طرح مقالہ کی اچھائی اور برائی کو پرکھ سکتا ہے۔

مونتینی اور بیکن کے مقالات بڑے اعلیٰ تصور کیے جاتے ہیں کیونکہ وہ پر لطف ہونے کے ساتھ ساتھ پرکشش بھی ہیں۔

کیا مقالہ نویسی کا فن آسان ہے یا دشوار؟

یہ سوال کافی مدت پہلے یورپی ادبی حلقوں میں اٹھایا گیا اور اسے دو قسموں میں منقسم کر دیا گیا۔

زیادہ تر لوگوں کی رائے میں مقالہ نویسی آسان کام ہے۔ اس رائے کے حامل اشخاص میں انگلش شاعر جورج گراب (George Grabe م 1754--1832)(16) کی رائے ہے کہ مقالہ نویسی عوامی سوچ ہے کیونکہ ہر مصنف اپنی قریب ترین چیز سے ہی اپنے مقالہ کو مزین کرتا ہے اور عوام ہی اس کے قریب کی چیز ہے جس کی عکاسی اسکے مقالہ میں ہوتی ہے۔ اس لیے ہر عام ذوق کے لیے یہ بہت ہی مناسب ہوتا ہے۔ جن لوگوں کو مقالہ اپنی سادگی سے متاثر کرتا ہے اور مقالہ کی مختلف انواع ان کو اپنی طرف راغب کرتی ہیں (17) اس کی رائے میں مقالہ سطحی طور پر لکھا جاتا ہے جبکہ اس کے موضوعات میں تنوع ہوتا ہے۔

عرب مقالہ نویس بھی اس رائے کے حامی ہیں۔ ڈاکٹر بکری شیخ امین کہتے ہیں:
''یہ لچک ہی مقالہ سمجھنے کا جوہر ہے اور یہ سہولت ہی اس کے لکھنے میں اسکوشاندار بناتی ہے۔ لچک اور سہولت کے بیان نے ہی فن مقالہ نویسی کو وسعت بخشی اور یہی بنیادی سبب ہے کہ ادباء مقالہ نویسی کی طرف مائل ہوئے۔ جب بھی ان کے ذہنوں میں کوئی خیال یا فکر آتا ہے۔ اس میں کوئی حیرانگی کی بات نہیں اس کے بعد اگر وہ ادباء مقالہ نویسی کو اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے استعمال کرنے اور اس مقالے کے معانی کو قاری کے ذہن تک پہنچانے کی سعی کرتے ہیں۔ لیکن دوسرا گروہ جو اقلیت میں ہے، وہ مقالہ نویسی کو مشکل ترین فن تصور کرتے ہیں۔ کیونکہ مقالہ نویس اپنے موضوع کو پوری طرح سموئے ہوئے ہوتا ہے۔ پھر جب وہی مقالہ نویس اپنا مقالہ لکھتا ہے تو انتہائی اختصار سے کام لیتا ہے۔ جیسا کہ مشہور ہے کہ اختصار مشکل ترین کام ہے۔(18) کیونکہ مقالہ نویسی میں جب بھی ترمیم کی جاتی ہے تو بہت سے اہم پہلوؤں کو بھی ختم کرنا پڑتا ہے۔ جس سے اس مقالہ کے اہم تاثرات کے ختم ہونے کے بھی امکان پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے مقالہ نویس پر واجب ہے کہ اس کی زیادہ تراش خراش سے بچے۔ اسی نظریہ کے حامل فرانسیسی ناقد سینٹ بیف (19) کی نظر میں بھی مقالہ نویسی ایک انتہائی دشوار کام ہے۔ بلکہ تاثرات کو جامہ زنی کرنے کا مشکل ترین مرحلہ ہے کیونکہ مقالہ نویسی عقلوں کو منور کرتی ہے اور دلوں کو تقویت بخشتی ہے۔(20)

درحقیقت مقالہ نویسی کی نوعیت وطبیعت دونوں گروہوں کی نظر میں اختلاف کا سبب ہے۔ پہلا گروہ تو مقالہ نویسی کو محض ''رات کی قصہ گوئی'' کی مانند قرار دیتے ہیں۔ جو کہ طبیعت پر گراں نہیں گزرتی اور اس سے خوش ہوا جاتا ہے اور جس سے فارغ وقت کو بامقصد بنایا جاتا ہے۔ اس لیے مقالہ نویسی میں موضوع چھوٹا ہو یا بڑا بے فائدہ نہیں ہوتا۔ لیکن سینٹ بیوف کی نظر میں یہ محض ادب کی قسموں میں سے ایک ہے۔ یہ سینٹ بیف کی رائے ہے کہ مقالہ نویسی صرف اور صرف اہل بصیرت اور اہل عزم اور جدت پسند لوگوں

کا کام ہے جو لوگوں سے ادب کے بارے میں حسن ظن رکھتے ہیں۔کم الفاظ میں زیادہ معانی سمو سکتے ہیں۔ ان صفات کے حامل لوگ ہی مقالہ نویسی کا کام سرانجام دے سکتے ہیں۔اس جماعت کی رائے میں زیادہ تر اخباروں اور رسالوں میں لکھے جانے والے مقالے ان سلسلوں کی کڑی ہیں۔ لیکن پہلی رائے کے مطابق وہ سب کچھ مقالہ نویسی ہی ہے۔ سینٹ بیف کی رائے میں مقالہ نویس کے لیے ضروری ہے کہ معاشرے کے موضوعات کو مقالے میں اپنائے۔ سو ہر موضوع مقالہ کے لیے موزوں نہیں ہوتا۔ مقالہ نویس کو اپنے علم پر بھر پور قدرت ہونی چاہیے جو دل پر اثر کرے۔ جو زمانے میں زندگی گزارنے کے گر سکھائے۔ وہ اپنے تاثرات کی ادیگی میں بھر پور قدرت رکھتا ہو۔اور مقالہ فائدہ مند ہونا چاہیے۔

مقالہ نویسی کی اقسام:

عرب میں مقالہ نویسی کے پڑھنے والوں کو دو قسموں میں منقسم کیا ہے۔رسمی اور غیر رسمی مقالہ۔ ڈاکٹر مجدی وھبۃ نے ان دونوں مصطلحات کی اس طرح تصویر کشی کی ہے۔ ان کی نظر میں مقالہ کی ایک قسم ''ضابطی مقالہ'' اور دوسری قسم ''آزاد مقالہ'' کی ہے اور یہ تقسیم انگریزی ادب میں بھی اکثر پائی جاتی ہے۔ (21) جبکہ ڈاکٹر محمد یوسف نجم کی رائے میں بھی مقالہ کی دو قسمیں ہیں۔ یعنی عربی ادب میں ''مقالہ ذاتیہ'' یعنی ''مقالہ فی البدھی وذاتی'' اور ''مقالہ موضوعی'' یعنی ''بامقصد مقالہ'' (22)۔

اسی طرح ڈاکٹر طاہر مکی کا کہنا ہے کہ مقالہ کی دونوں قسم ہیں۔ خاص طور پر ذاتی مقالہ کی قسم میں مقالہ نویس کی شخصیت واضح طور پر جھلک رہی ہوتی ہے اعلیٰ وارفع ادبی اسلوب جس کا غماز ہے۔ اس میں احساسات بھی پائے جاتے ہیں اور یہ مقالہ احساسات کو اجاگر کرنے کا سبب بھی بنتا ہے اور قاری کو اپنے سحر میں مبتلا کرتا ہے قاری اس کی تہہ تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ اس قسم میں مقالہ نویس اپنے مقالہ کو موسیقیت سے آراستہ کرتا ہے۔ ابراھیم المازنی عربی ادب میں اور چارلس لامب انگریزی ادب میں ذاتی مقالہ کی مثالیں ہیں۔

جبکہ اس کے برعکس مقالہ کی دوسری قسم یعنی مقالہ موضوعی'' بامقصد مقالہ نویسی'' میں مقالہ نویس تمام تر توجہ اس کے موضوع پر مرکوز رکھتا ہے۔ وہ اس مقالہ کو لفظوں سے سنوارتا ہے اور اپنی شخصیت کو ہر طرح سے مقالہ کے حوالے کردیتا ہے۔اس قسم کی مقالہ نویسی میں سائنسی اسلوب اور طرز تحریر بڑا نمایاں ہے۔ اس قسم میں مصنف اپنے احساسات اور شخصیت کو یکجا کردیتا ہے۔

مقالہ نویسی کی تقسیم یوں بھی کی جاتی ہے: منظم مقالہ نویسی اور غیر منظم مقالہ نویسی، دراصل یہ تقسیم بہت مشکل ہے۔ مغرب میں اس سوچ کو نفسیاتی طور پر قبول نہیں کیا گیا ہے۔ یہ رائے امریکی انسائیکلو پیڈیا میں بھی ہے۔ اس کی نظر میں مقالہ کی بہت سی اقسام ہیں(23)۔ اور اس کی متعدد صورتیں بھی اس میں بیان کی ہیں۔ مقالہ کی اس تقسیم میں جہاں مقالہ کی حد بندی میں ذاتی اور موضوعی کے قانون بالکل واضح نہیں ہیں۔ دوسرے اعتبار سے ہر مقالہ میں مصنف کی صفات بھی ساتھ ساتھ جھلک رہی ہوتی ہیں۔ چاہے وہ مقالہ طب پر ہے یا ریاضیات پر۔ ویسے تو مقالہ کی بہت سی اقسام ہوتی ہیں۔جن میں ادبی مقالے، تنقیدی، سائنسی، فلسفی، دینی، اجتماعی، تاریخی، سیاسی، اقتصادی حتیٰ کہ مزاحیہ مقالے بھی ان کا حصہ ہیں اور ان کے علاوہ بھی اور بہت سی اقسام ہیں۔بعض مقالات ایک دوسرے میں مدغم ہوئے ہوتے ہیں۔ جن میں سیاسی اور اجتماعی قسم کے مقالے ہیں یعنی یہ ایک دوسرے میں شامل ہوتے ہیں۔لیکن کسی بھی مقالہ کے سمجھنے کی بنیاد اسی تقسیم پر منحصر ہوتی ہے اور اگر یہ تقسیم موضوعات کی بنیاد پر ہو تو اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔

سید قطب عربی ادب میں بہت اہم شخصیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے مقالہ کی تقسیم دو طرح کی ہے۔

1:۔ جذباتی مقالہ　　　2:۔ فیصلہ کن مقالہ

پہلی قسم کا مقالہ'' سوچ '' پر انحصار کرتا ہے۔اور دوسری قسم کا انحصار مصنف کی تحریر پر

ہے۔''ادبی عمل'' کی دو قسمیں ہیں جن پر مقالہ کے لفظ کا اطلاق ہوتا ہے۔ ظاہری طور پر یہ دونوں قسمیں مشابہت رکھتی ہیں جبکہ حقیقت میں مختلف ہوتی ہیں۔ ان میں سے ایک جذباتی اور دوسری قسم تقریری ہے۔ زیادہ مناسب ہے کہ دونوں کے وصف میں فرق کریں۔(24)

یہ قسم جو سید قطب نے پیش کی ہے حقیقت میں مقالہ نویسی سوچ وفکر کے ساتھ گہرا تعلق رکھتی ہے۔ جو بھی مقالہ نویس اپنے مقالے میں پیش کرتا ہے۔ بہت اچھی تصویر کشی کرتا ہے۔جیسا کہ'' مونتینی'' جس کا شمار فن المقال کے''باپ'' کے طور پر ہوتا ہے۔اس کی یعنی سید قطب کی رائے ،اور یہی وہ مقال ہے جس کو دوسرے لوگ مقالہ نویسی موضوعی سے منسوب کرتے ہیں۔ یہ قسم تحقیق کے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار گریز ہے کہ کسی بھی مقالہ نویسی کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تو احساسات کا عکاسی کر رہے ہوتے ہیں اور دوسری احساسات سے دور رہنے کی کوشش میں رہتا ہے اور جو کچھ بھی ان دونوں سوچوں کا نچوڑ ہوتا ہے وہی مقالہ کہلانے کا مستحق ہوتا ہے۔ جو کہ بہت مصطلاحات کا دعویدار ہو جو کہ کسی قاری کی سمجھ میں باعث رکاوٹ بنے یا تنقید کا سبب بن جائے۔

ڈاکٹر عزالدین اسماعیل ''سوچ'' کی مصطلح کا استعمال کیا ہے۔لیکن اس کو نثری صنف بنادیا۔ ڈاکٹر عزالدین کی نظر میں''سوچ''،یعنی یہ مصطلح ڈاکٹر عزالدین کے ہاں ایک ناپختہ سوچ کا مظہر ہے۔ نہ تو اس قسم کو اختیار کیا جاسکتا ہے نہ ہی چھوڑا جاسکتا ہے۔ اور یہ مقالہ نویسی میں حجم کے اعتبار سے مختصر تصور کیا جاتا ہے۔ اور اہمیت کے اعتبار سے کسی قاری کی نظر میں چھوٹی چھوٹی چیزوں کا جاننا زندگی میں(25)۔اور بڑی عجیب بات ہے ڈاکٹر عزالدین بھی سید قطب کی رائے سے متفق ہیں۔ جو کچھ سید قطب نے مقالہ نویسی کے بارے میں کہا۔ جبکہ سید قطب نے ''سوچ'' کو نثر کی اہم صنف تصور کیا ہے۔''سوچ'' کیا ہے ایک مختصر مقالہ نویسی کی شکل ہے۔اس کے ساتھ جو قسم مقالہ نویسی کی ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ ذاتی صفات سے مزین مقالہ نویسی ہے اس مقال میں ایک مقال نویس وہی کچھ

پیش کرتا ہے جو کہ اس نے خاص ملاحظہ کے بعد قلم بند کیا ہوتا ہے۔ یہ قسم بھی مختصر مقالہ نویس کی قسم شمار کی جاتی ہے۔اس قسم کی مثال ہم کو عربی ادب کے مقالہ نویس'' اُحمد اُمین'' کے مقالوں میں ملتی ہے۔ پھر اس نے ان مقالوں کو ایک کتاب ''فیض الخاطر'' میں سمو دیا۔ اس کتاب میں حجم کے لحاظ سے چھوٹے بڑے مقالے نظروں سے گزرتے ہیں۔ کچھ مقالوں کی قسم سیاست سے وابستہ ہیں۔ جو سیاسی مقالوں کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ جو کہ حالات حاضرۃ کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ان میں نہ تو سوچ کی گہرائی کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ ہی مختصر کرنے کی۔

لیکن اگر مقالہ کو حجم کے اعتبار سے تقسیم کیا جائے یا تو وہ طویل ہوگا یا قصیر۔اس لیے مقالہ قصیرۃ کے لیے جو مصطلح عام ہوگئی ''Essayette''(26) اور یہی قسم ''مقالہ قصیر'' کہلاتا ہے۔اس کے برعکس فرانسی ادب میں اس قسم کو ''Causer'' کہا جاتا ہے۔ جو کے ادبی موضوعات کے لیے مخصوص ہے۔یہ کلمۃ ''Causer'' جو کہ فعل ہے اس کا معنی ''وہ بات کرتا ہے'' کہ معنی کا حامل ہے یہ مصطلح ''سنیت بیف'' کی باتوں کی بنیاد ہے۔جو کہ'' پیر کے دن'' کے بارے میں لکھتا ہے۔جس کی طباعت واشاعت ''پیر کی باتوں'' کے عنوان سے ہوتی ہے۔ Causeries du lundi(1862--1851)(27) جس کا شمار ہفتہ وار اخبارات میں شمار ہوتا ہے۔ اور اس قسم کے مقالات ڈاکٹر طہ حسین کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ جو کہ سیاسی رسالے ''بدھ کے دن'' کے نام سے شائع ہوئے۔(28)

اس کے ساتھ ساتھ فرانسی ادب میں ''مقالہ قصیرۃ'' کے لیے ''Propos'' (29) کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔اس اصطلاح کا موجد فرانس کا ادیب امیل اُغسط شادیئز (1868--1951م) ہے جس نے اپنا نام بعد میں ''Alain'' منتخب کیا۔ یہ موجد مقالات قصیرۃ ''Proposed, un Normand'' کے نام سے شائع کرتا تھا یعنی ''نور ماندی شخص کی بات چیت'' پھر اس نے ان کو روزنامہ اخبار ''Depech de

"Rouen" میں 1906 سے 1933 تک شائع کیا اور ہر مقالہ 800 کلمات پر مشتمل ہوتا تھا۔۔حتیٰ کہ ایک" الالف" بھی زائد نہیں تھا لیکن" مقالہ طویل" کا حجم ایک مکمل کتاب کی شکل پر ہوتا تھا۔ جس کے مقال کی عکاسی جان ڈریڈن (1631--1700م)" مقالہ شعر ڈرامائی""ESSAY Of Dramatic Poesy" کے عنوان سے شائع ہوئی 1668م میں۔(30)

نثری مقالہ اور شعری مقالہ

عام طور پر جو بات ملاحظہ میں آئی ہے وہ نثری مقالہ ہی ہے۔ لیکن نقاد" وسٹ لان" نے مقالہ کو شعری شکل میں بھی شائع کرنے کی اجازت دی ہے۔(31)

کیونکہ انگریزی ادب کے شاعر الکسنوڈ پوپ (1688--1744) اپنے دو عدد طویل شعری مقالے قلم بند کیے ہیں" نقد کے بارے میں مقالہ" (1711)" Essay on Criticism"(32) اور اس ہی انگریزی نقد ادب کے شاعر کا دوسرا شعری مقالہ" انسان کے بارے میں" 1733م Essay on MAN شائع ہوئی(33)

ڈاکٹر طاہر مکی" ھوارس" کے بارے میں بات کرتے ہوئے کہتے ہیں۔ اس تحقیقی مقالہ کو جوکہ" فن الشعر" کے عنوان سے ہے۔ مقالہ شعری کا درجہ دے سکتے ہیں(34) اسی طرح یہ کاتب / ادیب مقالہ Essay امریکن انسائیکلو پیڈیا میں" نیقولا پوالو1636--1711" فن الشعر" Lart Poetique کے نام سے ملتا ہے۔(35)

ڈاکٹر طاہر مکی اپنی کتاب میں کہتا ہے کہ میری رائے میں یہ شعری مجموعہ تو ہے۔ مگر میں اسکو مقالہ نویسی کا فن نہیں کہوں گا۔" مقالہ" کو عنوان کے طور پر اپنایا ہے۔ جیسا پوپ نے کیا۔ یہ قصائد ہیں جنکا شمار تعلیمی اور فلسفی قسم کے اشعار میں ہوتا ہے۔ ان کا مقصد ھسف" معرفت" کو عام کرنا ہے۔ جن میں خاص تعلیمی قواعد کو رائج کرنا مقصود ہے۔

اس قسم کی مثال عربی ادب میں ''ھوارس'' کی ہے۔ جو شعری مقالہ فن کے موجد ہیں۔ عربی ادب میں وہ'' صفی الدین الحلی'' (667--750ھ) میں ملتے ہیں (36) اور عائشہ الباعونیہ (922ھ) میں ہیں (37) ان لوگوں نے اشعار میں ''علم بلاغت'' کے قواعد کو رواج دیا اور عام کیا۔

مقالہ کی تاریخ/سوانح حیات

بہر حال مقالہ نویسی کی جڑیں قدیمی تاریخ کا ایک جز ہی ہیں۔ کتنے ہی پرانے مقالے ہیں جن کو پڑھا گیا۔ اور کتنے ہی پرانے مقالے ہیں جن کو مقالہ کا نام ہی نہیں دیا گیا۔ جیسا کہ'' فرانسی بیکن'' اس بارے میں کہتا ہے۔''مقالہ کلمہ تو جدید ہے مگر چیز پرانی ہے''۔The word is new but the thing is anicent اس بات کا اطلاق اس پر ہوتا ہے۔ مصطلح'' مقالہ نویسی نئی پیداوار ہے''۔ جو کہ موتینی Montaini کے مقالات سے ظاھر ہوتا ہے۔ لیکن مقالہ نویسی کی پیداوار پرانی ہے۔ جیسا کہ ''شخصیات ''Characthers جس کو تیوفراستیوس Theophras tus نے تیسری صدی میں شائع کیا (38) جو مختلف قسم کی شخصیات کی انواع پر مشتمل ہے۔ اور اس طرح کی کتاب ''سینیکا'' Senecs جو کے پہلی صدی میں ''مقالہ لوسیلیوس'' کے نام سے شائع ہوئی۔ Epistle to Lualls.

اس طرح مارکوس اوریلیوس Marcus Aurelius (121--180م) نے بیشمار مقالات لکھے۔ جن کو ''سوچ وفکر'' کے نام دیا گیا۔

اور اس طرح افلاطون کے تنقیدی مقالے بھی اس کی کتاب ''الجمھوریۃ'' میں موجود ہیں۔ جس نے ان مقالوں کا اختتام نفیس شہر سے شعراء کا اخراج پر کیا ہے۔ عربی ادب میں جن مقالہ نویسوں کا شمار ہوتا ہے۔ وہ حافظ ہیں ''رسالۃ الجواری والغلمان'' الحسن البصری یہیں ''رسالۃ معاش'' شائع کیا۔ ابو حیان التوحیدی ہیں ''دوست اور دوستی'' کے نام

سے مقالہ شائع کیا۔(39)

ڈاکٹر عبدالعزیز عتیق اپنی کتاب ''نقد ادبی'' میں کہتے ہیں ''عربی ادب میں خطبہ مقالہ نویسی کی پہلی شکل ہے۔ پہلا مقالہ اسی ہی کا نتیجہ ہے۔ اور اس کی پیدائش ہی سے فطری نثری ادب کا آغاز ہوا۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ خطابات چاہے تالیف کیے گئے ہوں یا فی البدی کہے گئے ہوں جو ان کو مفرد بناتی ہے وہ الفاظ کا انتخاب ہے جو کہ سامعین کو بہت متاثر کرتے ہیں اور خطیب اپنے احساسات کو کیسے جھلکا رہا ہوتا ہے۔ اور یہی چیز قابل غور ہوتی ہے۔ اور یہی چیزیں خطابات کو مکتوب مقالہ میں فرق کا باعث بنتی ہیں۔(40) یہ رائے تو ڈاکٹر عبدالعزیز کی ہے۔ لیکن یہ تو جائز ہی نہیں کہ خطبہ کو مقالہ کا درجہ دیا جائے دو مختلف بنیادوں اور اصولوں پر مشتمل چیزیں ہیں۔ خطبہ سراسر ''زبانی فن'' کے زمرے میں آتا ہے۔ جو کہ مختصر ہوتا ہے۔ اور اس میں استطراد ناممکن ہوتا ہے۔ جو کہ مقدمۃ، موضوع اور خاتمہ پہر مشتمل ہوتا ہے۔ جبکہ مقالہ عام بات چیت کے زیادہ نزدیک ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر عبدالعزیز نے ''فن مقالہ'' کو بھی مقالہ کا درجہ دے دیا۔(41)

میرے خیال میں ''مقامۃ'' عربی زبان کی مقالہ نویسی کی ایک خاص صنف ہے۔ یہ کسی دوسری زبان میں نہیں پایا جاتا۔ یہ مندرجہ ذیل اصولوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اسلوب ہم قافیہ ہم ردیف یعنی مسجع ہوتا ہے۔ اور ایک حکایت ہوتی ہے۔ یا موضوع جس پر مقامۃ تحریر کیا جاتا ہے اس میں ایک ہیرو ''بطل'' اور ایک روایت کرنے والا ضرور ہوتا ہے۔ جبکہ یہ تمام خصوصیات ایک مقالہ میں نہیں پائی جاتیں۔ مقالہ نویسی کا تاریخی ارتقاء تو انتہا ہی طویل سلسلہ ہے۔ جس میں تھوڑا ہی سا نمونے کے طور پر بحث میں لایا گیا ہے۔

صحافت اور مقالہ نویسی

جرائد نے جنم لیا تو مقالہ نویسی کی راہ ہموار ہوئی جسے The Tatler (1709) میں ابتداء ہوئی۔ پھر اخبار The Spectator (1711) میں جنم لیا۔ جن میں بڑے بڑے

مقالہ نویس نے اپنے مقالے شائع کیے۔جن میں ریچرڈ شیل اور جوز فادیسن اور جانیشنز اولیفر گولڈ سمتھ جیسے مقالہ نویسوں نے اپنے مقالات شائع کیے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اخبارات میں اضافہ ہوتا رہااور مقالہ نویسوں نے بھی ان اخبارات میں بھی آگے نکلنے کا جذبہ شروع ہوگیا۔اخباروں کے مطالعہ نگاروں میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔اس طرح مقالہ نویسی میں بڑے بڑے مقالہ نگاروں نے جنم لیا۔انگریزی ادب میں چارلز لیمپ (1775--1834) کو انگریزی ادب کے مقالہ نویسیوں کے بادشاہ کا لقب نوازا گیا۔اوراس کے مقالات کو آخر میں ایک کتاب کی شکل دے دی گئی۔ جو کہ" ایلیا کے مقالات" سے جانی جاتی ہے۔Essays of Elia(42)

اس کے علاوہ مندرجہ ذیل مقالہ نویسیوں کے نام بھی بڑے نمایاں طور سامنے آئے جن میں:۔

۱۔ ولیم ھازلیت(1778--1838)

۲۔ توماس دي کینسی (1785--1859)

۳۔ توماسکاریل(1795--1882)

۴۔ستیفنسن (1850--1894)

اوراس طرح بیسوی صدی میں اخباری مقالوں کی تعداد میں اضافہ ہوگیا۔ان میں جو سب سے مشہور شخصیت سامنے آئی وہ تشترون "G.K Chesterton" (1874--1936) (43)اسپین میں جو چیدہ چیدہ مقالہ نگار گزرے ان میں اوناموٗ "Mingule de Unamuno"(1864---1936)(44) اس کے تمام مقالات کوجمع کر کے چھاپہ گیا اسکی موت کے بعد، اور جو مقالات اس کی زندگی میں نشر ہوئے ان کو "Ensayos" کا نام دیا گیا 1916--1918 تک چھپے۔ ان مقالات نے اسپانوی باشندوں پر بڑا اثر چھوڑا۔اس طرح اسپین میں اور تیجا اي جاسیت 1883 سے 1955

Jose Ortegay Gasset بھی گزرا ہے۔ اس کے مقالے'' فکری سوچ '' کا منہ بولتا ثبوت تھے۔ اس کے اسلوب سے خوبصورتی جھلک رہی ہوتی تھی۔ اس طرح کوبیا کا ایک مقالہ نویس جسکا نام ''روبرٹ فرناڈس ریٹامار'' ہے جو کہ خالصۃً تنقیدی مقالے لکھتا ہے اس کا مجموعہ مقالات ''دوسرے دنیا کے مقالات'' کےعنوان (1967م)(45) میں منظر عام پر آیا۔

عربی جرائد اور فن مقال

جب محمد علی حکم الدیار نے مصر کی حکومت کی باگ دوڑ سنبھالی تو محمد علی نے ''جنرل آفس'' کے نام سے ایک اخبار شروع کیا۔ اور قلعہ کو چھاپہ خانہ بنایا۔ ایک بڑی تعداد اس اخبار کی شائع ہونے لگی۔ تقریباً روزانہ ۱۰۰ عدد اخبار روزانہ چھپتے تھے۔ ملک کے بڑے بڑے آفیسرز میں تقسیم کیا جاتا۔ پھر اس اخبار کو عوامی اخبار کا نام دے دیا گیا اور اس کو'' الوقائع المصرية'' یعنی مصری حوادث کا نام دے دیا گیا اس کا پہلا شمارہ (1828م) (46) ہفتے میں دو یا تین بار چھپا کرتا تھا۔ اسلامی دنیا میں اس اخبار کی کوئی مثال نہیں ملتی (47)۔ فی سنۃ م میں'' أحمد فارس الشریاق'' نے ایک اخبار نکالنا شروع کیا جس کا نام ''الجوائب فی آلاستانہ'' جو اس کی سیاسی آراء پر مشتمل ہوتا تھا۔ اور نظام حکومت اور مشورہ جات بھی ہوئے کرتے تھے۔ اس میں ادبی صحفی مقالہ بھی ہوتا تھا۔ (48)

أحمد فارس نے بتایا ''جوائب'' سے مراد ناگہانی خبریں ہیں یہ اخبار اس ہی قسم کی خبروں پر مشتمل ہوتا تھا۔ (49) اس کے ساتھ یہ اخبار زبان اور ادب کے بہت سے زرخیز سوچوں کا منبع بھی تھا۔ اس میں یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہ ہوگا کہ یہ مقالہ نویسی کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ سلیم فارس الشریاق نے ان مقالات کو چُنا اور پھر'' کنز الرغائب فی منتخبات الجوائب'' کے نام کی کتاب میں شائع کیا۔ ۱۸۶۶م میں، حلب شہر میں ''الفرات'' نامی اخبار شائع ہوا جو کہ ۲ زبانوں میں شائع ہوا پہلی عربی اور دوسری ترکی زبان تھی۔ پھر بیروت میں ''الیسوعیون'' کے نام سے مطبع کی تعمیر ہوئی۔ اس میں صرف عربی زبان کا اخبار شائع ہوا

جسکا نام ''البشیر'' تھا ۱۸۷۰ میں ۔اور اسماعیل خدیوی کے عھد میں مصر میں ''روضة المدارس '' کے نام سے ،جس کا محرر'' بیگ فھمي'' تھا ۱۹۷۰ میں ، اور اس سے ایک سال پہلے ابراھیم الغویلحی اورت محمد عثمان جلال نے مل کرایک اخبار شائع کیا ''نزھت الافکار'' کے نام سے ۔ اوراس طرح اسماعیل کے دور حکومت میں عبد اللہ ابو السعود نے ''وادی النیل'' کے نام سے اخبار شائع کیا ۔اور محمد أنسي نے ''روضة الاخبار'' کے نام سے اخبار شائع کیا۔ جیسا کہ بلاد شام میں اقتصادی ، اجتماعی اور سیاسی اضطراب بہت تھا جیسا کہ آزادی کا بھی خوب چرچا تھا اس لیے کافی اخبار اور رسالے منظر عام پر آئیں، اس کے ساتھ ساتھ حکومت مصر نے اخباروں پر کوئی پابندی نہیں لگائی تھی مگر چند ایک کے (50)

ان اخباروں میں سے ''جریدة الاھرام'' کے نام کا سب سے پہلے اخبار شائع ہوا ۱۸۷۶۔۸۔۵ میں ۔اور اس کا ایڈیٹر (Editor) سلیم تقلا اور اسکا بھائی بشارة تھا ۔اور اس کو اسکندریة سے شائع کیا ۔ ۱۸۹۹ میں قاھرة سے شائع ہوتا رہا ۔ ابھی تک قاھرة سے شائع ہورہا ہے (51) اور یہ اخبار فکری ،لغوی اور مادی اعتبار سے روزنامہ اخباروں میں سب سے بہترین سمجھا جاتا ہے

جب انگریزوں نے ۱۸۸۲ میں مصر پر قبضہ کیا تو اس وقت مصریوں کے دلوں میں انتقام بھڑک اٹھی تو اس وقت اخباروں نے ان کی روحانی چھپے ہوئے احساسات اور آزادی کے مطالبے کو خوب اچھی طرح پیش کرنے کا موقع ملا۔اوران دنوں سب سے مشہور اخبار جو مذکورہ بالا احساسات کی عکاسی کر رہا تھا اسکا نام ''المؤید'' تھا جس کے بانی شیخ علی یوسف تھے ۔۱۸۹۰ میں چھپا اور یہ قومی اخباروں میں اپنی مثال آپ تھا(53) ۔علی یوسف صبر کی صفت سے سرشار تھا اور اس اخبار نے اسلامی ، سیاسی اور قومی مسائل کو بڑی خوبی سے ذکر کیا ۔قومی مسائل میں حجت کے ساتھ دفاع کیا۔ سھل اسلوب اور اسکی خوبصورتی اور بڑی گرمجوشی سے کام لیا جس نے قارئین کے دلوں کو موہ لیا۔اسی طرح ادب کے میدان میں

ادبی مجلات بھی منظر عام پر لائے گئے، جن میں سرفہرست ''الھلال'' قاھرۃ سے۱۸۹۲م میں طباعت شروع ہوئی ۔''المشرق'' بیروت سے شائع ہوا یہ پہلی بار ۱۸۹۸ میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے ساتھ ساتھ علمی رسالوں نے بھی جنم لیا ۔''المقتطف'' بیروت سے شائع ہوا۔ ۱۸۷۲میں ۔ پھر یہی رسالہ ۱۸۸۴مصر سے شائع ہوا۔ الاستاذ محمد کرد علی نے ''المقتبس '' کے نام سے دمشق میں ۱۹۰۸م رسالہ کی طباعت شروع کی ۔اور اسی طرح دینی مجلات بھی شائع ہوئے جن میں سب سے أھم ''المنار'' کے نام سے ہے۔جسکے بانی الشیخ رشید رضا، انھوں نے اسکو قاھرۃ سے ۱۸۹۷م میں شائع کیاجس نے اسلامی دنیا میں دھوم مچادی اس کے ساتھ سیاسی پارٹیوں نے جنم لیا اور ہر پارٹی کا ایک اخبارتھا۔ جواس کے مقاصد کی عکاسی کیا کرتے تھے۔ اپنی افکار کو ایک خاص انداز میں پیش کرتے اور اپنے مواقف کو دفاع کرتے۔ دوسری پارٹیوں کے حملے اور طنز کا جواب دیتے ۔ان اخباروں میں سے اخبار ''اللواء''مصطفی کامل نے شائع کیااور اس طرح لطفی السید نے ''الجریدۃ'' کے نام سے شائع ہوا یہ تمام عرب ملکوں سے شائع ہوا۔ ان اخباروں میں سے بعض اخبار نے خصوصی اھتمام کیا۔ جیسے''لأنیس الجلیس ''جس نے صرف عورتوں کے مسائل کو Deal کیا ۔ جو کہ اسکندریۃ سے شائع ہوا پھر''حواء'' قاھرۃ سے اور پھر لبنان سے شائع ہوا۔ اسکا نام''ھوو ھی'' ''He and She'' ۔اور جن عربوں نے امریکا شمالیۃ وجنوبیۃ کی طرف سفرشروع کیا فن مقال میں انھوں نے بہت نمایاں کردار ادا کیا۔انھوں نے متعدد اخبار ورسائل شائع کیے جن میں ادب کی تجدید تھی ان میں''السائح''نام سے رسالہ شائع ہوا جوقلمی رابطہ کا سبب بنا۔ اور اس کی جبران خلیل جبران نے اسکی صدارت کی ۔ اسکے ساتھ ساتھ ایلیا ابو ماضی نے ''الفنون'' کے نام سے ایک رسالہ شروع کیا''العصبیۃ الأندلسیۃ'' برازیل سے شائع ہوا۔

اخبار ورسائل نے عربی ادب اور زبان میں جید کردار ادا کیا۔ خاص طور پر مقالہ

نگاری میں ، مقالہ نگاری کا دائرۃ وسیع ہوگیا۔موضوعات کے حوالے سے اور تعبیر کے حوالے سے بھی۔ اس طرح بڑے بڑے مصنفین ادب کے تھیٹر پر آئے اور فن کا مظاھرہ کیا جن میں عباس محمود العقاد ، مصطفیٰ لطفی المنفلوطی، طہ حسین ، ابراھیم المازني اور اُحمد حسن الزیات وغیرھا بہت نمایاں ہیں (54)۔

اُحمد حسن الزیات نے صحافت کے بارے میں کہا:

''اخبار چلتے پھرتے کسی بھی ملک میں سکول تصور کیے جاتے ہیں جو کے دیواروں میں محصور نہیں ہوتے اور مکاتب تعلیم میں تعلیم پھیلانے کا ایک نمایاں ادارہ ہیں عام لوگوں کو مہذب بناتے ہیں خاص افکار کو مرتب کرنے میں مددگار ہیں ۔بنیادی عزم کو پروان چڑھاتے ہیں ۔بدگوئی کی اصلاح کا سبب بنتے ہیں دور کی قوموں کی سوچ کو قریب لانے کا ایک ذریعہ ہے۔''

اور جن عربوں نے امریکا شمالیہ وجنوبیہ کی طرف سفر شروع کیا فن مقال میں انھوں نے بڑا اُھم کردار ادا کیا۔ انھوں نے بہت سے اخبار شائع کئے۔اور ان لوگوں نے ادب کی تجدید کی طرف بلایا اس کے شکل ومعنی کے اعتبار سے ان میں سرفہرست ''السائح'' و''الصالح'' ہے۔جن میں قابل ذکر جو چیز ہے وہ قلمی دوستی ہے۔ ان میں سرفہرست جبران خلیل جبران تھا ''الفنون'' جس کو شاعر ایلیا ابو ماضی نے اپنی سرپرستی میں شروع کیا۔ اخباروں اور رسالوں نے عربی ادب اور زبان پر بڑا اثر انداز ہوئے۔ خاص طور پر فن مقالہ نویسی نے کافی ترقی کی خصوصاً موضوعات اور تعبیر کے حوالے سے، اس طرح بڑے بڑے کاتبوں نے جنم لیا اور منظر عام پر آئے اور انھوں نے اپنی افکار کو اس فن کے ذریعے پھیلایا یعنی مقالہ نویسی کے ذریعے ، اور اس طرح ان کو اپنے احساسات اور موقف کو اس فن میں ڈھالنے کا موقع ملا۔ ان چیدہ چیدہ کاتب میں سے محمد عبدہ ، رشید رضا، اور امین رافعی اور عباس محمود العقاد (55) ہیں وغیرھم یہ سلسلہ جب شروع ہوا اور آج تک جاری ہے استاد

أحمد حسن الزیات صحافت کے بارے میں کہتے ہیں: ''اخبار چلتے پھرتے سکول ہیں ملکوں میں'' جو کہ دیواروں کے درمیان محصور نہیں ہیں یہ سب سے وسیع نصیحت وارشاد کا وسیلہ تصور کیا جاتا ہے تعلیم کے دوسرے وسائل میں۔ یہ اخبار عام لوگوں کو بھی مہذب بنانے کا ذریعہ ہیں، ان کے پڑھنے سے خاص قسم کی افکار جنم لیتی ہیں۔ عزائم کو پختہ کرتے ہیں۔ بری زبانوں کی اصلاح کا سبب بنتے ہیں دور قوموں کو قریب لاتے ہیں اور یہ اخبار تاریخ کا برتن تصور کیے جاتے ہیں کہ تمام افکار کو سموئے ہوئے ہوتے ہیں زمانے کے نشیب وفراز کا ریکارڈ رکھتے ہیں (56)۔ بہر حال صحافت کی کہانی تو لا متناھی ہے اخبار کی اقسام کے بارے میں۔

بیسویں صدی کے پہلے نصف میں ایک نئے مسلئے نے جنم لیا وہ یہ کہ'' کیا صحافی ادیب ہوتا ہے؟'' تو طاھر الطناحی نے اس حوالے سے'' کہ کیا صحافی ادیب ہے؟ تو اس نے اس سوال کے چار جواب مختلف صحافیوں سے قلم بند کیےہیں یہ عبد القادر حمزة، أنطون جمیل، خلیل مطران اور أحمد حافظ عوض ہیں۔ ان چاروں نے اس سوچ پر اتفاق کیا ہے کہ صحافی کو ضرور ادیب بھی ہونا چاہیے۔

ادبی اور صحافتی مقالہ نویسی میں فرق

یہ فرق کسی حد تک کافی مشکل ہے۔ کیونکہ اس فرق میں عقلی اور وجدانی سوچ کا کافی دخل ہوتا ہے۔ مگر جو شخص ان دونوں قسم کی مقالہ نویسی میں سوچنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ تو أدبی مقالہ کسی بھی أدیب کے ذاتی تجربہ کو پیش کرتا ہے۔ اور اس تجربہ نے اسکو متاثر کیا ہوتا ہے۔ اس لیے ادبی مقالہ کافی طویل ہوتا ہے۔ جو کہ اس کے احساسات کی عکاسی کر رہا ہوتا ہے لفظوں میں۔ اور اس وقت أدیب اپنے تجربے کو دوسرے لوگوں کے لیے کسوٹی کے طور پر رکھتا ہے۔ '' مونتینی'' فرانسی أدیب اور ''المازنی'' عربی أدیب اس طرح کے مقالے لکھتے رہے جتنی بار یہ مقالے پڑھے جاتے ہیں اتنی بار ہی قاری پر کوئی نئی چیز أدیب کے

تجربہ میں سامنے آجاتی ہے جس سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا اور ان کے مقالے کو نئی امنگوں سے سرشار کرتے ہیں۔

لیکن صحافتی مقالہ ''ابن یوم'' کہلاتا ہے۔ جس نے کسی بھی واقعے سے جنم لیا ہوتا ہے۔ صحافتی مقالہ کسی قسم کی تعبیر سے کافی دور ہوتا ہے۔ اس کا مقالہ نویس ایک اجتماعی /معاشرے کی دوربین سے دیکھتا ہے۔ اس مقالہ میں وہ دوسروں کی آراء کو پیش کرتا ہے۔ اپنی رائے کے بجائے۔ اس وقت تو اس قسم کے مقالے اپنے قاری پر اثرانداز ہوتے ہیں وقتی طور پر۔ لیکن اس قسم کے مقالے کی تاثیر جلد ختم ہو جاتی ہے۔ یعنی یہ تاثیر دیرپا نہیں ہوتی۔ کیونکہ روزانہ کے واقعات یکے بعد دیگرے جنم لیتے رہتے ہیں۔ اس طرح پہلے والے واقعات پڑھ کر بھلا دیئے جاتے ہیں۔ ان کی جگہ اگلے دن کے مقالے لے لیتے ہیں۔

ڈاکٹر ابراہیم امام کہتے ہیں: ''کہ اُدبی مقالہ کسی بھی قاری کے احساسات میں پیوستہ ہو جاتے ہیں لیکن صحافتی مقالہ اجتماعی احساسات کو سموئے ہوئے ہوتا ہے''۔

دوسری جانب ادراک کی وسعت کسی فرد کے نزدیک دنوں کے گزرنے میں ہے ۔یعنی معاشرے کی ترقی کے ساتھ ساتھ، یہ ترقی ماضی کے خیال کو وقت کے ساتھ ساتھ بدل دیتی ہے۔ یعنی جو کچھ بھی ماضی میں ہوا ہوتا ہے۔ اس وقت ادباء نے جن خیالات کا اظہار کیا ہوتا ہے۔ ان ماضی کے مقالات کو حال میں پڑھنے سے ان کی تاثیر کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا جسکو اس وقت ہوتا۔ جب کہ ادبی مقالے اپنی تاثیر کو برقرار رکھتے ہیں۔ جو کہ انسانی احساسات کی عکاسی کر رہے ہوتے ہیں جو کہ انسان کے اندر کا مظہر ہوتا ہے۔

جبکہ ایک صحافتی اُدیب اس وقت صرف ایک حادثے کی گہرائی میں ڈوب کر لکھ ڈالتا ہے۔ وہ قاری کے احساسات سے مخاطب ہوتا ہے۔ اس کے احساسات کو متحرک کرتا ہے اس میں ایک سچی روح پھونکتا ہے۔ یہ مقالہ تو کسی اُدبی اُدیب کا مقالہ ہو سکتا ہے کہ

جب بھی کوئی اسکو پڑھے تو وہ اس مقالہ سے کوئی نتیجہ اخذ کرتا ہے اور اس متاثر ہوتا ہے۔اور احساسات کا سچا ہونا اور تعبیر کی خوبصورتی دونوں یعنی اَدبی اور صحافتی مقالے کی صفت ہے۔ اور عصر حاضر میں کتنے ہی مقالے ایسے ہیں جو صحافیوں کے ہاتھوں لکھے گئے کسی حادثے کی روشنی میں اور مقالہ وقت کے ساتھ گزرنے کے بہت مؤثر اور فائدۃ مند ہوتا گیا۔لیکن صحافتی مقالہ کی اھمیت اتنی ہی ہے آج اور کل کی ۔آج وہ قاری کے احساسات کو بھڑکا تا ہے۔ یا اس میں ایک کام کا ذکر ہوتا ہے۔ یا کوئی جواب ہوتا ہے۔ کسی خاس بات کا۔ یا وہ مقالہ کسی بھی دنیا کے ممالک کی مشکلات کو منظر عام پر لاتا ہے۔ یا پھر سیاسی احزاب کی شہرت کے چرچے ہوتے ہیں (مقالہ) انتخاب سے پہلے۔ اس لیے بعض صحافتی مقالے مستقبل میں ماضی ہوجاتے ہیں۔لیکن ماضی ہونے کے ساتھ ساتھ اسکی تاریخی اھمیت برقرار رہتی ہے۔

صحافتی مقالہ کی اقسام

صحافتی مقالہ صحافت کے اعتبار سے تین قسموں میں منقسم کیا جاتا ہے۔ ان میں پہلے درجہ پر افتتاحیہ(Leading article) ۔ دوسری قسم خبروں کے کالم اور تیسری قسم روزمرہ کی خبریں۔ افتتاحیہ کا شمار کسی بھی اخبار میں سب سے زیادۃ اھمیت کا حامل ہوتا ہے ۔اور اسکا ھدف یہ ہے کہ اخبار کی رائے قاری کو مطمئن کرے یا ایڈیٹر کی رائے اس مشکل میں کیا ہے اس وقت یا اس دن۔ (57)

موضوعات کے اعتبار سے اخبار ان موضوعات کو زیر بحث لاتا ہے جو معاشرے میں واقعات جنم لیتے ہیں لیکن صحافتی مقالہ نویس ان واقعات میں سے اُھم واقعات کو ہی قلم بند کرتا ہے ۔اور اس کی اھمیت کا پیمانہ اس کے عام فائدے سے ہے۔ اور وہ مقالہ معاشرے کی کسی خاص طبقے کے لیے نہیں ہوتا بلکہ ہر خاص وعام کے لیے ہوتا ہے صحافتی مقالہ کا کاتب مقالہ نویس اس میں مزید سادگی سے کام لیتا ہے اسکو تجزیہ کرتے ہوئے اور اسباب بتاتے ہوئے کسی بھی خبر کو اچھا جانتا ہے کہ اسکی اھمیت اور جدت اور سچائی کو

بتائے۔(58)صحافتی مقالوں کے مقاصد مندرجہ بالا ہیں وہ خبریں ہیں وہ خبریں تفصیل ، رہنمائی اور لطف اندوز ہونا ہیں۔ مقالہ نویسی کی یہ شرط ہے کہ اسکا مقصد ضرور ہو اور بہت واضح اسلوب میں لکھا ہوا ہونا چاہیے ۔اس مقالہ کو اس طرح منظر کشی کرنی چاہیے کہ قاری فوراً متاثر ہو جائے ۔ منظم طریقے سے لکھا ہوا ہونا چاہیے ۔صحافی کو چاہیے کہ الفاظ کا استعمال بڑا مناسب ہو کہ آغاز میں قاری مطمئن ہو جائے ۔ اور اس کو کوئی طلب نہ رہے ۔ اور یہ کسی صحافتی مقالہ نویس کے لیے مناسب نہیں کہ وہ مشکل اور غریب الفاظ کا استعمال کرے کیونکہ قاری کو سمجھنے میں دشواری آئے گی وہ اجنبی مصطلحات سمجھنے سے عاری ہوگا ۔ اس لیے مقالہ نویس مجبور ہوتا ہے کہ ایسے الفاظ استعمال کرے کہ ہر لفظ دوسرے لفظ کی تشریح کر رہا ہو ۔ تاکہ قاری اس کو سمجھ جائے اور مقالہ کے مفہوم کو بھی باخوبی سمجھ لے ۔تو صحافت ایک اتصالی ذریعہ ہے ذرائع ابلاغ میں سے لوگوں تک پہنچنے تک ۔ اس لیے یہ بھی لازم ہے کہ ایک مقالہ نویسی کے لیے جو صحافت میں کام کر رہا ہے کہ مقالہ کی مراعاۃ (ضروریات) کو ملحوظ رکھے ۔ اس بارے میں ڈاکٹر محمد حسن عبد العزیز کہتے ہیں :'' کہ مقالہ نویس کی زبان وہی ہونی چاہیے جس کو جمھور میں سے اکثریت سمجھ جائے نہ کہ اقلیت ہی بس مستفید ہو سکے ۔ سادہ اور واضح زبان ہونی چاہیے اور مبالغہ نہیں ہو(59)

<u>مقالہ نویسی کے ادوار عربوں میں :</u>

دور جدید کے عربی مقالات نے صحافت کی گود میں جنم لیا ہے۔ اس مقالہ کو تین ادوار میں منقسم کیا جاتا ہے۔ پہلا دور اسکے اسلوب اور طریقہ کتابت پر منحصر کرتا ہے۔پھر دور سجع اور بدائع کا آتا ہے۔ پھر آسان اسلوب کا دور ہے ۔ یہ مراحل فطری ہیں ۔ یہ ادوار صرف مقالہ نویسی کا محاصرہ نہیں کرتے بلکہ تمام ادبی انتاج کو محاصرے میں لئے ہوئے ہے۔ اس کے ساتھ ڈاکٹر شوقی ضیف نے مقالہ نویسی کو تین قسموں میں تقسیم کیا ہے ۔ وہ کہتے ہیں کہ پہلا دور جس میں مقالہ کو انتہائی نگہداشت چاہیے ۔ دوسرا دور جس میں مقالہ

نویس کو انتہائی تعلیم یافتہ اور مغربی آداب اور ثقافت سے روشنائی ہونی چاہیے ۔اس کے بعد
کے دور میں اس کے الفاظ کے معانی اور موضوعات کا اھتمام کرنا چاہیے ۔اس کی دو اشکال
ہونی چاہیں ایک شکل تصویری ہو جس میں کاتب اپنے احساسات کو لفظوں کی شکل میں ڈھالتا
ہے زندگی کی تصویروں میں سے کوئی ایک تصویر لے کر۔ اور دوسری شکل میں مقالہ نویس
بحثیت معلم کام کر رہا ہوتا ہے اور ہماری صحافت تیسرے دور میں داخل ہو چکی ہے۔ یعنی
اس میں تدریس اور تصویر دونوں چیزیں شامل ہیں۔ (60)

یہ تقسیم تنقیدی اور اُدبی ہے۔ لفظ کے ساتھ معنی کا چولی دامن کا ساتھ ہے مقالہ
نویسی کی تقسیم اس کے موضوعات کے لحاظ سے بھی ہے۔ کہ یہ موضوعات اصلاحی ہوں
اجتماعی ہوں یا سیاسی ہوں یا دینی ہوں۔

ارکان مقالہ نویسی

یقیناً مقالہ نویسی کے ارکان کا تعین بہت مشکل بلکہ مشکل ترین کام ہے۔ خاص
طور پر جب ہم فن مقالہ کو ادب کے دوسرے فنون جیسے ''قصہ گوئی'' ''ڈرامہ نگاری'' عربی
ادب کی ایک خاص صنف ''المقالہ'' یا ''شعر گوئی'' سے موازنہ کریں تو ہر فن کے اپنے خاص
خاص قواعد ہیں جن کے ارد گرد وہ گھوم رہے ہوتے ہیں اور یہ قواعد نقاد اور مطالعہ کرنے
والوں کے ہاں یکساں مقبول ہیں ۔اگر چہ کوئی اختلاف ہو تو وہ انکے جزئیات کے حوالے
سے ہوتا ہے لیکن جہاں تک فن مقالہ کا تعلق ہے اس کے قواعد کا تو یہ کام کافی کٹھن ہے
کیونکہ نقاد ان کے قواعد پے متفق نہیں ہیں۔ کیونکہ اس چیز کی اصل یہ ہے کہ یہ متعدد اشکال
اور اغراض میں ہے۔ اس فن کا مقصد زیادۃ اس کی غرض پر منحصر ہوتا ہے۔ لیکن اس کے
مطالعے کرنے والوں نے کوشش کی ہے کہ اس کے اصول وضوابط وضع کریں۔ ان کوشش
کرنے والوں میں سے ایک ڈاکٹر شکری فیصل ہیں ۔ان کے مطابق ''رائ یعنی سوچ اور اسکی
ادائیگی کے دو اُھم عنصر ہیں اور ان دونوں چیزوں کے ذریعے کسی بھی مقالہ کی اُصل /

حقیقت کو ماپہ جا سکتا ہے۔ اس کی شرط یہ ہے کہ کاتب کی سوچ بہت واضح ہونی چاہیے اور پھر اسکی ادائیگی یعنی تعبیر صحیح اور خوبصورت ہونی چاہیے۔ اس کے ساتھ اسکو اختصار کا بھی خیال رکھنا چاہیے کیونکہ اُدب میں حقیقی اور اُصل چیز کی اہمیت ہے۔(61)

مقالہ نویسی کے چار ارکان ہیں

۱)موضوع یا تجربہ ۲)خطبہ یعنی منصوبہ بندی

۳)طریقہ تعبیر و بیان ۴)مقالے کا مقصد

جہاں تک پہلے رکن کا تعلق ہے، مقالہ نویس اس کو خود اپناتا ہے، اپنے ماحول سے اخذ کرتا ہے، تاریخ یا کسی حادثے سے حاصل کرتا ہے، کسی کتاب سے حاصل کرتا ہے جسے وہ پڑھتا ہے، یا پھر اس کی سوچ اور فکر اسے یہ موضوع اختیار کرنے پر مجبور کرتے ہیں اور وہ زندگی میں اس عنوان سے وابستہ تجربے سے خود گزرا ہوتا ہے اور انہی ذاتی معلومات اور تجربہ کی بنا پر مقالے کو ایک پُراثر انداز میں تخلیق کرتا ہے۔

دوسرا رکن مقالے کا طریق کار ہے جس میں مقالہ نویس اپنے افکار ترتیب دیتا ہے۔ اس انداز سے کہ اس کی فکر میں ربط قائم رہے۔ مقالہ اگر جسم ہے تو مقالہ نویس کی سوچ اس کی روح کی مانند ہے۔ مقالے کے افکار کا مربوط ہونا ہی اس کے اعلیٰ معیار کی دلیل ہے۔

مقالے کا اسلوب موضوع کے لحاظ سے مختلف ہوتا ہے۔ چونکہ ہر مقالہ نویس کی سوچ اپنے تجربات اور ان سے منسلک موضوعات کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہے اس لیے اس پر اسلوب کی کوئی شرط نہیں سوائے اس کے کہ اس کے خیالات مربوط ہوں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ اسلوبِ تحریر کسی علمی بحث کی طرح صرف عقلی ہی ہو بلکہ اس میں شعور کا بڑا عمل دخل ہے کیونکہ اعلیٰ ادبی مقالات ہمیشہ انسانی احساسات پر مشتمل ہوتے ہیں۔

تیسرا رکن بیان کا طریقہ ہے۔ مقالہ نویسی میں یہ رکن ایک ستون کی حیثیت رکھتا

ہے کیونکہ یہاں مقالہ نویس اپنے اغراض و مقاصد کو بیان کرتا ہے اور یہی وہ اسلوب اور طریقہ تعبیر ہے جو اس کی شخصیت کو مقالے میں اجاگر کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یہاں مقالہ نویس کئی عناصر پر انحصار کرتا ہے۔ ان میں سب سے اہم پہلو الفاظ کا انتخاب اور انہیں کی بہتر ترتیب یعنی موتیوں کی طرح پرونا ہے۔ اس کے علاوہ صحیح پُرلطف جملوں کی شکل میں نفسِ مضمون کے مطابق آہنگ کا خیال رکھنا ہے۔ قاری کی ذہنی سطح سے مطابقت بھی لازم ہے۔ یہ طریقہ مقالے کو مؤثر بنا دیتا ہے۔ اگر مقالہ نویس دیگر عناصر کے ساتھ ساتھ علم دلالت کا خیال رکھے تو بقول سید قطب ادب میں تحریر کا کردار ختم ہی نہیں ہوتا جس کی بنیاد عبادات اور الفاظ کی معنوی دلالت پر قائم ہے۔ اور یہ مقالوں کو فنی و ادبی اعتبار سے مؤثر بناتی ہے۔ اور انہی عبارات کے ذریعے سے ذہنی معنی کو سمجھنے میں سہل ہوتی ہے اور یہی کسی ادبی تحریر کا اصل جز ہے۔ (62)

چوتھا رکن مقالے کا مقصد ہے۔ مقالہ نویس کا ہدفِ تحریر کسی بھی انسانی مسئلے کو پیش کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے جو مکمل طور پر مقالہ نویس کی نیک نیتی پر مبنی ہوتا ہے۔ یہی وہ مقصد ہے جس کو قاری پڑھنے کے بعد مطمئن ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اگر کسی مقالہ نویس کا کوئی مقصدِ تحریر نہ ہو تو مقالے کا کوئی جواز ہی باقی نہیں رہتا۔ یہ محض وقت کا ضیاع ہے۔ جبکہ با مقصد مقالہ اپنے قاری کی سوچ کو ارفع و اعلیٰ بناتا ہے۔

انگریز ناقد ورجینیا وولف نے ارنسٹ رائس (63) کے مقالات کا انتخاب کیا، پھر ان پر تنقید کی۔ یہ تنقید مقالہ نویس کے مقصد اور انسانی فطرت کے اعتبار سے ہے۔ ورجینیا وولف نے تنقید کرتے ہوئے کہا ہے کہ ''یہ مقالات ادبی اعتبار سے بہترین ہیں۔ یہ سچے حقائق پر مبنی ہیں۔ خیالات و ذوق کو ابھارنے والے ہیں اور شوق کو تسکین دینے والے ہیں۔(64)

یقیناً ارنسٹ کے مقالات کے مقاصد بہت اعلیٰ ہیں۔ اس میں شوق دلانے کا

عنصر بہت اہم ہے۔ اس کے مقالات پڑھنے کے لیے قاری کا بالغ نظر ہونا بھی ضروری ہے۔ ایسا قاری ہی اس کے مقالات سے استفادہ کر کے اپنی روح کو تسکین پہنچا سکتا ہے۔

مقالہ نویسی کی اہمیت:

مقالہ نویسی کا فن دنیا کے ادبی فنون میں سے ایک ہے۔ خاص طور پر جب سے اخبار وجود میں آئے تب سے مقالہ نویسی خوب پروان چڑھی۔ اس نے اخباروں سے رسالوں (مجلّات) کی طرف سفر طے کیا۔ طویل مقالوں کے ساتھ ساتھ مختصر مقالوں نے بھی اپنی جگہ بنائی ہے۔ آج کا قاری اپنی مصروفیات کے پیش نظر مختصر مقالے سے بہتر استفادہ کر سکتا ہے۔

دورِ حاضر میں بین الاقوامی رابطوں کی بنا پر اخبارات اور رسائل دنیا کے تمام ممالک مین آسانی سے دستیاب ہوتے ہیں۔ اس لیے دوسرے ادبی فنون کے مقابلے میں مقالہ نویسی زیادہ مؤثر ثابت ہوئی ہے۔ کیونکہ ان اخبارات و رسائل میں تحریر شدہ مقالوں میں زمانے کے نشیب وفراز، ملکوں کے درمیان دوستیوں دشمنیوں، اقتصادی و معاشی معاملات اورجنگوں کے بارے میں مقالات ہوتے ہیں۔

فن مقالہ نے عربوں سمیت دنیا کی تمام قوموں کو متاثر کیا ہے۔ مصر میں مصطفیٰ کمال کے مقالات جو کہ اخبار "اللواء" میں شائع ہوئے، انہوں نے لوگوں کے احساسات کو ابھارا اور اس طرح الشیخ علی یوسف کے مقالات "المؤید" اخبار میں شائع ہوئے۔ ان مقالات نے لوگوں میں آزادی کا جذبہ جگایا۔ اسی طرح الجزائر میں شیخ عبدالحمید بن بادیس کے مقالات مسلمانوں کی اصلاح کا سبب بنے۔(65)

اخبار کسی بھی نوعیت کے مقالات کی اشاعت کے لیے ایک اہم ذریعہ ثابت ہوئے ہیں۔ جیسا کہ سیاسی مقالات سیاسی نظریات کو ایک ملک سے دوسرے ملک میں منتقل کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے ذریعے سے عوام اپنے حقوق سے متعارف

ہوتے ہیں اور ان کے حصول کو آسان بناتے ہیں۔ ایسے ہی دینی مقالات کی اپنی جگہ بہت اہمیت ہے جو شخصیت کی تکمیل میں معاون ہوتے ہیں، نفوس کو عیبوں سے پاک کرتے ہیں، اچھے اخلاق کا درس دیتے ہیں۔ ایسے مقالات میں شیخ محمد عبدہٗ کے مقالات سرِفہرست ہیں جنہوں نے اسلامی دنیا کے لوگوں کے دلوں کو مسخر کیا۔ اسی طرح کے مقالات ان کے شاگرد رشید رضا نے قلم بند کیے۔ ان مقالات کی اصل روح انسانی عقل کی نشو ونما کرتی ہے اور اس کے ذریعے سے دینی تعلیمات کو پیش کرنا مقصود ہے۔ اور ایسے تمام خرافات اور غلط افکار کی نفی کرنا ہے جو بیرونی ذرائع سے دین میں داخل ہو جاتے ہیں۔

ادبی مقالات سے مختلف مذاہب ادبیہ سامنے آئے۔ ادبی مقالات نے مقالہ نویس کی جدت کو اس کے تجربوں کے ذریعے سے الفاظ میں ڈھالا۔ اس امر نے قاری کے قلب پر گہرا اثر ڈالا اور ان کے احساسات کو گہرا کر دیا۔ یہ قاری کے خیالات کو پروان چڑھاتے ہیں۔ حسن زیات کے مقالات فن ادب کے نمائندہ ہیں جو اپنے خوبصورت اسلوب، اچھی فکر اور خیال کی وسعت میں بے مثال ہیں۔ حسن زیات نے کلنطاوی کے ''الرسالۃ'' کے بارے میں لکھا ہے جس کو عربی رسائل میں ایک بلند مقام حاصل ہے اور جو عرب اقوام میں ایک مضبوط رابطے کا ذریعہ ہے۔ اس رسالے پر ایک سیمینار منعقد کیا گیا جس میں شام، فلسطین، عراق، حجاز، مراکش، یورپ، امریکا اور سنگاپور سے بڑے بڑے ادبا شریک ہوئے۔ اس رسالے نے کافی شہرت حاصل کی ہے کیونکہ اس رسالے کے مقالات جس اسلوب کے حامل ہیں وہ احساسات کو متحد کرتے ہیں۔ لوگوں کو مہذب بناتے ہیں۔ افکار کو دوسروں کی طرف منتقل کرتے ہیں۔ ایک مستشرق ھانز فیر نے عربی اسلوب کے ارتقاء کا تذکرہ کیا ہے۔ اس نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ ''جدید عربی کے صحافتی اسلوب میں ایک خاص قسم کا ارتقاء ظاہر ہوا ہے اور یہ صحافتی اسلوب تحریر عالمی سطح پر ایک ہی شکل میں متعارف ہوا ہے۔

کسی قوم کی اصل اس کی زبان تصور کی جاتی ہے۔ اگر اس قوم کی زبان ایک ہوتی ہے تو ان لوگوں کے دل بھی ایک ہوتے ہیں، ان کے خیالات، احساسات بھی ایک ہوتے ہیں۔ وہ حال اور ماضی سے منسلک ہوتے ہیں۔ اسی لیے فن مقالہ اپنے لغوی اسلوب کے ذریعے سے دوسرے فنون کے مقابلے میں قوم کو متاثر کرنے میں زیادہ مددگار ثابت ہوا ہے۔

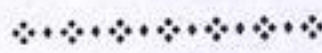
سائنسی نظریاتی مقالات فن مقالہ نویسی کے ایسے اسلوب کو پیش کرتے ہیں جن کو اہل علم نے تعریف و تعلیم کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈاکٹر یعقوب صروف ایسے مقالات کے بارے میں اپنے رسالہ ''المقتطف'' میں نئے سائنسی اکتشافات پر علمی مقالات لکھتے ہیں جو ذہن کو منور کرتے ہیں اور لوگوں کو مختلف ایجادات سے روشناس کراتے ہیں۔

معاشرتی مقالات کی بھی اپنی ایک حیثیت ہے۔ مقالہ نویس یا ادیب اپنے اردگرد کے ماحول سے متاثر ہوتے ہیں اور وہ انھی معاشرتی مسائل کو مقالہ کی صورت عطا کر دیتے ہیں اور اپنے تجربے اور تجزیے کی بنا پر معاشرے کے عیوب کی نشاندہی کر کے ان کی اصلاح چاہتے ہیں۔ ان مقالات کے ذریعے وہ علم و ثقافت کو عام کرتے ہیں۔ عورتوں کے مسائل کے حل بیان کرتے ہیں، غربت و جہالت اور نظریاتی غلامی کے خلاف جنگ سکھاتے ہیں اور ہر نسل کی رہنمائی کا سبب بنتے ہیں۔

اٹھارھویں صدی عیسوی میں معاشرتی مقالوں نے یورپی قصہ نویسی کے ذریعے یورپ کی زندگی پر گہرا اثر چھوڑا، ان میں جارج ایلیٹ اور تھکرے کے مقالات بہت نمایاں ہیں۔(66) ایسی ہی معاشرتی مقالہ نویسی میں فرانسیسی مقالہ نویس جولیس رومائنز Jules Romaians (1868ء-1943ء) نے یورپی اذہان کو بہت متاثر کیا ہے۔ اس نے فرانس اور یورپ کی معاشرتی زندگی کو تاریخی رنگ دیتے ہوئے ایک مسلسل قصے کی شکل عطا کر دی ہے جیسا کہ کہانی ''یوحنا کرستوف'' پر مشتمل ہے۔ پھر اس نے اس کو ''بھلائی کا ارادہ

کرنے والے'' "Les hommes des bonne volonte" کے نام سے کتابی شکل میں شائع کیا۔ اس میں اس نے مختلف معاشرتی طبقات کی نمائندگی اور عکاسی کی ہے۔

غرضیکہ مقالہ نویسی نے ہر دور میں اپنا کردار ادا کیا ہے اور یہ ہر دور میں ترقی کی راہ پر گامزن رہی ہے۔ یہ ایک ایسا فن ہے جس کی اہمیت دنیا کے کسی خطے میں بھی کم نہیں ہوئی بلکہ اس فن کو دوسرے ادبی فنون میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت حاصل ہے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

1- La Grande Encyclopedie, Larousse, 1972 pg-4541-4542 Essaie

2- The Oxford English Dictionary, Britain 1969, Vol,111, pg294, Eassay

3- Diccionario de uso delEspanol, Maria Moliner, Gredos, Madrid 1988 Vol 1, pg1136 Ensayo

4- ابن منظور المصری، لسان العرب، مادة: قول (TO SAY) (کہنا)

5- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبیدی، طباعت بولاق ۱۳۰۷ھ، ۸/۹۸، باب اللام فصل القاف۔

6- عبدالعزیز العتیق، فی النقد الأدبی، دار النهضة العربیة، بیروت طباعت الثانی ۱۹۷۲م ص ۲۳۲

7- ابوحسن الأشعری، مقالات الاسلامیین، القاهرة ۱۹۶۹م۔

8- ابن ندیم، الفہرست، طباعت لبنان

9- ضیاء الدین ابن الأثیر، تحقیق د۔ أحمد الحوفی اور د۔ بدوی طبانة، القاهرة طباعت ۱۹۷۳م

10- میں نے ''چہار مقالہ'' سمجھنے میں فارسی استاذ کی مدد حاصل کی ہے۔ د رجاء جبر

11۔ مجدی وھبۃ، معجم المصطلحات الأدبیۃ، بیروت، ص ۱۵۰ مادۃ مقال

12۔ علی أدھم، الأدب والنقد، دار المعارف مصر، ۱۹۷۹م، ص ۲۰۱

13۔ ستلاند

14۔ ستلاند

15- An Introduction to the study of Literature, WilliamHenry Hudson Brjtian 1965, pg332-335

16- English Language and Literature, Michael Balcon and others, London 1948 pg116

17- An Introduction to the study of Literature, pg 333 Bacons Essays compliled by Mohammad Sharif and Miss Ishrat Naz Lahore Pakistan pg 14

18۔ بکری شیخ أمین، الحرکۃ الأدبیۃ فی المملکۃ السعودیۃ، دار العلم للملایین، بیروت، طباعت رابع، ۱۹۸۵م ص ۵۲۶

19- A short history of French Lileraure, Geoffrey Brerton, London 1954, pg 263-- 264.

20- Advanced Literature Essays, Master Academy, Lahore Pakistan pg 236

21۔ معجم مصطلحات الأدب، ص ۱۵۰

22۔ محمد یوسف نجم، فن المقالہ، بیروت، ص ۹۶

23- The Encyclopedia American ,U.S.A ,1986 vol 10 pg 589

24۔ سید قطب، النقد الأدبی، أصولہ ومناھجہ، دار الشروق، مصر، طباعت، ۱۹۹۳م ص ۹۳

25۔ عز الدین اسماعیل، الأدب وفنونہ ص۲۲۶۔

The Oxfrd English Dictionary, Britian 1969 vol 3 pg294 -26

A short History of French Literature, pg 263, The -27

penguim Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, J.A

Cuddon 3rd edition England 1991 pg 124 Causerie

28۔ طہ حسین، حدیث الاربعاء، طباعت دار المعارف، مصر، ۳ ج

The pengium Dictionary of Literory terms, pg 749 -- 750 -29

propos

Dramatic poesy and other Essays, Editedby Ernest Rhys, -30

LONDON1939 , pg 5 ---56.

31۔ الأدب والنقد، ص ۲۰۱

Essay on Criticism, Alexander pope 1711. -32

Essay on Man , Edition by Bahir Hussain, Lahore , -33

Pakistan.

34۔ طاھر مکی، الأدب المقارن أصولہ وتطورہ ومناھجہ، دار المعارف مصر طباعت ۱۹۸۷

ص ۵۸۸

Encyclopedia Americana vol 10 npg 590 -35

36۔ أحمد حسن الزیات، تاریخ الأدب العربی لاھور ص ۲۶۷۔۔۲۶۹

37۔ عمر فروخ، تاریخ الأدب العربی ۹۲۶/۳۔۔۔۹۳۰ طباعت القاھرۃ ۱۳۰۴ھ

38۔ محمد مندور، الأدب وفنونہ مصر القاھرۃ، ۱۹۸۰م ص ۱۸۰

39۔ دعز الدین اسماعیل، الأدب وفنونہ ص ۲۱۹

40۔ النقد الأدبی ،ص ۲۳۳۔۔۔۲۳۴

41۔ سید قطب، النقد الأدبی أصوله ومناهجه ،دار الشرق، مصر ۱۹۹۳ص ۲۳۴

42۔ Essay of Elia Chaheslamb, Edited with a critical introduction by, Rafiq Ahmed khan Lahore Pakistan.

43۔ Chambers Encyclopedia, London 1970, vol 15 pg 375 376 The English Essay and Essayist, Hugh Walker 1915.

44۔ introduction a los Estudios Literarios Rafeel Lapesa Melgar, catedra, 16 Edition 1986 Madrid pg 181,Encyclopedia of Philosophy vol 8,pg 182 --185 London 1972 . Introduction a los Estudios, p 181

45۔ La cultura en cuba socalista, La Hambame cuba1982 , p32.

46۔ عبد الطیف حمزة ،أدب المقالة الصحیفة فی مصر القاهرة ۳۵/۱۔۔۳۶

47۔ دائرة المعارف الاسلامیة ،الترجمة العربیة مادة جریدة ۳۵۵۔۔۔۳۷۱

48۔ عماد الصلح ''أحمد فارس الشریاق، آثاره وعصره ، ۱۹۸۷م ص ۸۷

49۔ مصدر سابق ،ص ۸۸۔

50۔ دائرة المعارف الاسلامیة ،الترجمة العربیة ،مادة جریدة ج ۲۴۹/۶

51۔ محمد زکی العشماوی ۔ الأدب وقیم الحیاة المعاصرة ، دار النهضة العربیة ، بیروت ۱۹۸۰م ص ۱۳۸۔۔۱۳۹

53۔ جورجی زیدان، تاریخ آداب اللغة العربیة ، القاهرة طباعت الهلال ۵۸/۴

54۔ ڈاکٹر شوقی ضیف، الأدب المعاصر فی مصر، دار المعارف طباعت ۱۹۸۳م ص ۲۰۶

55۔ شوقی ضیف، الأدب العربی المعاصر فی مصر۔ دار المعارف ۱۹۸۳م ص ۲۰۶

56۔ أحمد حسن الزیات، تاریخ الأدب العربی دار نشر الکتب الاسلامیۃ لاھور پاکستان

ص ۲۸۱

57۔ عبداللطیف حمزۃ، المدخل فی فن التحریر الصحفی، دار الفکر العربی مصر ۱۹۰۶ ص ۱۵۸

58۔ الصحافۃ مھنۃ ورسالۃ ص ۱۹

59۔ محمد حسن عبدالعزیز، لغۃ الصحافۃ المعاصرۃ، دار المعارف ۱۹۷۸م ص ۲۱

60۔ شوقی ضیف فی النقد الأدبی، دار المعارف مصر الطبعۃ السادسۃ ۱۹۸۱م ص ۲۰۳۔۔۲۰۵

61۔ ڈاکٹر شکری فیصل، الأصالۃ والتجدید فی المقال الأدبی، مجلۃ مجمع اللغۃ العربیۃ بدمشق،

ینایر ۱۹۷۲، ص ۴۳۷۔۔۱۷۷

62۔ النقد الأدبی، أصولہ ومناھجہ، ص ۳۴

63۔ Modern English Essays, Ernest Rhys, 5 vols. Britain

64۔ The Common Reader, Virginia Woolf, London 1975,

P: 267-280

65۔ محمد ناصر المقالۃ الصحفۃ الجزائریۃ، الشرکۃ الوطنیۃ النشر واالتوزیع، 1978ء،

الباب خامس۔

66۔ An Introduction to the study of Literature, p 335

ڈاکٹر روبینہ شہناز

کتابیات اور اشاریہ

Report writing has several components and stages. The last step is Bibliography. After publication of book, index is also extremely important. In this article some basic principles and mathodology of bibliography and index have been discussed.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

تحقیقی مقالے کی تسوید مرحلہ وار ہوتی ہے۔ اس کا آخری مرحلہ یا جزو کتابیات ہوتا ہے۔ اسے ماخذ یا مصادر بھی کہا جاتا ہے لیکن عام طور پر مروّج لفظ کتابیات ہی ہے۔ مقالے کے اس آخری حصے میں ان ماخذات کی فہرست پیش کی جاتی ہے، دورانِ تحقیق جن سے استفادہ کیا گیا۔ نام اگرچہ کتابیات ہے لیکن یہ فہرست صرف کتابوں تک محدود نہیں ہوتی بلکہ وہ تمام کتب، رسائل، مخطوطات، غیر مطبوعہ تحریریں، لغات، انسائیکلو پیڈیا اور جدید دور میں انٹرنیٹ سے حاصل کردہ مواد تک کی باقاعدہ نشاندہی کی جاتی ہے۔

معاون کتابوں کی فہرست تحقیقی کتابوں اور تحقیقی مقالات کا لازمی حصہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے ذریعے قاری اور ممتحن کو معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کون سے ذرائع تھے جنھیں محقق نے حقائق اور معلومات کی جمع آوری کے لیے استعمال کیا۔ اس لیے ان تمام ماخذات کے نام کتابیات میں شامل ہونے چاہئیں جن کا اس مقالے یا کتاب سے براہِ راست تعلق ہو۔

کسی موضوع پر تحقیق کے دوران متعدد ماخذات سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ ان میں سے بعض کا حوالہ تحقیقی مقالے کے متن میں دیا جاتا ہے جبکہ بعض کو محض پس منظری مطالعے یا پہلے سے ہو چکے کام سے آگاہی حاصل کرنے کے لیے پڑھا جاتا ہے۔ ہر باب کے آخر میں دیے گئے حوالہ جات میں صرف انھی کتابوں کا تذکرہ کیا جاتا ہے جن کے اقتباسات یا حوالے متن میں دیے گئے ہوں، وہ کتابیں جن سے استفادہ کیا گیا لیکن ان سے اقتباس یا حوالہ متن میں شامل نہیں ہے، انھیں کتابیات میں شامل کیا جائے گا۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق ایم ایل اے ہینڈ بک میں بھی کتابیات کو دو حصوں میں درج کرنے کی سفارش کی گئی ہے:

۱۔ کتابیں جن کا حوالہ دیا گیا (Works cited)

۲۔ کتابیں جن سے مشورہ کیا گیا (Works consulted) (۱)

مشورے کی کتب والے حصے کی ضرورت تحقیق کی عام کتابوں میں نہیں ہے، صرف امتحانی مقالے میں اس کی ضرورت ہے جس کا مقصد ممتحن کو یہ دکھانا ہے کے تحقیق کار نے مقالے پر کتنی محنت کی ہے اور کن کن ماخذات تک رسائی حاصل کی ہے۔

کتابیات لکھنے کے چند اصول بہت مختصر طور پر یوں بیان کیے جا سکتے ہیں:

۱۔ کتابیات میں محض نام شماری ہوتی ہے۔ مختصر مضمون کی کتابیات مصنف کی الفبائی ترتیب سے دی جائے۔

۲۔ تحقیقی مقالات اور کتابوں میں کتابیات کو مختلف ذیلی گروہوں میں تقسیم کیا جائے۔ یہ تقسیم بنیادی و ثانوی ماخذات، زمانے اور ادوار، علاقے، اصناف، زبان وغیرہ کی بنا پر کی جا سکتی ہے۔ ہر گروہ میں الفبائی ترتیب سے کتابوں کا اندراج کیا جائے۔

۳۔ حوالوں میں مصنف کا نام فطری ترتیب سے ہوتا ہے، کتابیات میں پہلے عائلی

نام (سرنیم) لکھا جائے۔

۴۔ کتابیات اگرچہ مصنف کے نام کے اعتبار سے درج کی جائیں لیکن اگر مصنف کا نام معلوم نہ ہو یا بالکل غیر اہم ہو تو کتاب کے نام کے لحاظ سے بھی ترتیب دی جاسکتی ہے۔

۵۔ کتابیات میں قوسین اور صفحہ نمبر نہ لکھے جائیں۔

۶۔ عموماً رسالوں کے صرف نام، شمارے اور سنہ درج کر دیے جاتے ہیں۔ ضروری ہے کہ کتابیات شامل رسالوں کے تذکرے میں مضمون نگار اور مضمون کا نام دیا جائے۔

سید جمیل احمد رضوی نے وان ڈیلن کے حوالے سے کتابیات کی جانچ پرکھ کے جو اصول لکھے ہیں ان سے بھی کتابیات لکھنے کے درست طریقہ کار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ کتابیات کے حوالے سے انھوں نے درج ذیل سوالات کا تذکرہ کیا ہے:

ا۔ کیا کتابیات کا اسلوب، مندرجات اور ترتیب ان قارئین کی ضروریات کو پورا کرتے ہیں جن کے لیے رپورٹ لکھی گئی ہے؟

۲۔ کیا کتابیات کے تمام اندراجات درست ترتیب میں رکھے گئے ہیں؟

۳۔ کیا ہر اندراج تمام ضروری معلومات رکھتا ہے اور کیا تفصیلات صحیح ترتیب میں ہیں، ان کے ہجے درست ہیں، اور ان میں استعمال کیے گئے رموز اوقاف درست ہیں؟ (۲)

ایک اور بہت اہم اصول جس کا پیش نظر رکھنا ضروری ہے، وہ انتخاب کا ہے۔ کتابیات کا مقصد ماخذات کی نشاندہی اور تحقیق کے استناد کا پایہ بلند کرنا ہے۔ اس کا مقصد قاری پر رعب ڈالنا نہیں ہے۔ اس لیے موضوع سے دور اور کم مرتبہ کتابیں یا ایسی

کتابیں جن سے بہت کم استفادہ کیا گیا ہو، ان کے نام گنوانے سے پرہیز کرنا چاہیے۔
عبدالرزاق قریشی کے بقول:

''کتابیات محض کتابوں کے زیادہ سے زیادہ نام گنانے کے لیے نہ ہو۔ جو کتاب بھی ہو براہِ راست موضوع سے تعلق رکھتی ہو اور اس سے مصنف یا مقالہ نگار نے اپنی تصنیف یا مقالہ میں استفادہ کیا ہو۔ ایک کتاب موضوع سے متعلق تو ہے لیکن گھٹیا قسم کی ہے اور مقالہ نگار یا مصنف کو اس سے کوئی نئی بات نہیں معلوم ہوئی، ایسی کتاب کا نام فہرست میں شامل کرنے کی ضرورت نہیں۔ فہرست مآخذ منتخب ہونا چاہیے۔''(۳)

تحقیقی مقالے کی تسوید کا مرحلہ کتابیات اور مآخذ کی نشاندہی پر مکمل ہو جاتا ہے تاہم اگر اس مقالے کی کتابی شکل میں اشاعت مقصود ہو تو اس پر ایک اضافہ اشاریہ سازی کی صورت میں کیا جا سکتا ہے جو کتاب سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی وقعت کا اندازہ کرنے میں مددگار ہوتا ہے۔

ماہرین تحقیق نے تحقیقی کتاب کے آخر میں اشاریے کی موجودگی کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں کہ ''تحقیقی کتاب کے آخر میں اشاریہ ضروری ہے''۔(۴) اسی طرح عبدالرزاق قریشی کی رائے میں ''کتابیات کی طرح اشاریہ بھی علمی وتحقیقی کتابوں میں لازمی طور پر ہونا چاہیے''۔(۵)

اشاریہ انگریزی لفظ (Index) کا اردو متبادل ہے۔ یہ ایک فہرست ہے جو الفبائی ترتیب سے کتاب میں مذکور اشخاص، کتب اور مقامات وغیرہ کی نشاندہی کرتی ہے۔ اگر کتاب میں اشاریہ موجود ہو تو آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے کہ کسی شخص، کتاب یا مقام وغیرہ کا تذکرہ کتاب میں کتنی مرتبہ اور کس کس صفحے پر ہوا ہے۔

ڈاکٹر گیان چند نے اشاریہ لکھنے کے دو طریقے بتائے ہیں۔ پہلا طریقہ یہ ہے کہ اشخاص، کتابوں اور مقامات وغیرہ کو ملاجلا کر الفبائی ترتیب سے درج کیا جائے۔ اشخاص کے ناموں میں سرنیم پہلے لکھا جائے گا۔ کتابوں کے نام فطری ترتیب سے ہوں گے۔ ہر اندراج کے سامنے ان تمام صفحات کے نمبر درج کیے جائیں گے جن پر وہ اندراج واقع ہے۔ انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ غیر ضروری اور کم اہم ناموں کو اشاریے میں درج نہیں کرنا چاہیے۔

دوسرا طریقہ یہ ہے کہ اندراجات کو کئی زمروں میں تقسیم کر دیا جائے۔ ان میں سے دو اہم ترین زمرے ہوں گے: ا۔ اشخاص اور ۲۔ کتابیں اور رسالے۔ ان کے علاوہ مقامات، ادبی اصناف و موضوعات کو بھی علیحدہ علیحدہ درج کیا جا سکتا ہے۔ لیکن انہوں نے اشاریے کو زیادہ گروہوں میں تقسیم کرنے کو بھی غیر ضروری قرار دیا ہے۔(۶)

اشاریے کے زمروں کا انحصار کتاب کے موضوع پر ہے۔ اشخاص، کتابیں، مقامات وغیرہ تو زیادہ تر کتابوں میں موجود ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ کتاب کے موضوع سے متعلقہ زمرے بنائے جا سکتے ہیں۔ مثلاً کتاب اگر تاریخ کی ہے تو اہم واقعات کا زمرہ بنایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح کتاب اگر قدیم آلاتِ حرب کے بارے میں تحقیق پر ہے تو آلاتِ حرب کا زمرہ ہو سکتا ہے۔

اشاریے کے سلسلے میں یہ بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ اس کا مقصد کتاب سے استفادہ کرنے والے قارئین اور محققین کے لیے سہولت پیدا کرنا ہے۔ لیکن اگر اشاریہ بہت طویل اور مفصل بنایا جائے گا تو پڑھنے والے کو اپنی ضرورت کے مطابق اندراج تلاش کرنے میں دقت ہو گی اور اشاریے کا مقصد کما حقہٗ پورا نہیں ہو گا۔ لہٰذا ضروری ہے کہ اشاریے کو مختصر اور ضروری اندراجات تک محدود رکھا جائے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

۱۔ گیان چند، ڈاکٹر، ''تحقیق کا فن''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۰۲ء، ص ۳۱۸، ۳۱۹

۲۔ بحوالہ سید جمیل احمد رضوی، ''لائبریری سائنس اور اصول تحقیق''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۵

۳۔ عبدالرزاق قریشی، ''مقالہ کی تسوید'' مشمولہ ''اردو میں اصولِ تحقیق''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول جون ۱۹۸۶ء، ص ۲۷۷

۴۔ گیان چند، ''تحقیق کا فن''، ص ۳۲۵

۵۔ عبدالرزاق قریشی، ''اردو میں اصولِ تحقیق''، ص ۲۸۱

۶۔ گیان چند، ''تحقیق کا فن''، ص ۳۲۶

بشریٰ پروین

تحقیق اور مآخذ شناسی

Research itself is not only a hardwork, a researcher is required to be fully aware of the writing techniques. This article delas with all the related concepts of research technique and bibliographic resources. The reader is introduced to various types of research and the various methodologies involved.

✣•✣•✣•✣•✣•✣•✣

تحقیق کی اقسام:

لغات میں تحقیق کے معنی کھوج، تحقیق، دریافت، چھان بین کے ہیں۔ پروفیسر عابد شعبہ دینیات، مسلم یونیورسٹی نے اپنی کتاب میں اس لفظ تحقیق کی تشریح یوں کی ہے۔

"تحقیق عربی لفظ بات، تفصیل سے مصدر ہے اس کو اصلی حروف (ح،ق،ق) ہیں۔اس کا مطلب ہے حق کو ثابت کرنا یا حق کی طرف پھیرنا۔"

ڈاکٹر سید عبداللہ کے مطابق:

"تحقیق کے لغوی معنی کسی شے کی حقیقت کا اثبات ہے۔"

قاضی عبدالوودو کے مطابق:

"تحقیق کسی امر کو اس کی اصلی شکل میں دیکھنے کی کوشش ہے۔"

ڈاکٹر تنک سنگھ بھی اس کی تعریف یوں کرتے ہیں۔ تحقیق علم کا وہ شعبہ ہے جس میں منظم لائحہ عمل کے تحت سائنسی اسلوب میں نامعلوم و ناموجود حقائق کی نئی تشریح اس طرح کرتے ہیں کہ علم کے علاقے کی توسیع ہوتی ہے۔

نامعلوم یا کم معلوم کو جاننا یعنی جو حقائق ہماری نظروں کے سامنے نہیں ہیں انہیں کھوجنا سامنے تو نہیں لیکن دھندلے ہیں۔ ان کی دھند کو دور کر کے انہیں آئینہ کر دینا انسان کو ہمیشہ نامعلوم کو جاننے کی مدد دیتی ہے۔ معلوم کرنے میں دوسرے فوائد سے قطع نظر ایک ذہنی خط اور طانیت معمول ہوتی ہے۔

جہاں تک اردو کی ادبی تحقیق کا تعلق ہے اور اس کا بھی یہی ہے کہ جن ادوار جن علاقوں، جن کتابوں اور متفرق تخلیقات کے بارے میں کم معلومات ہیں۔ ان کے بارے میں مزید معلوم کیا جائے ان کے بارے میں اب تک جو کچھ معلوم ہے اس کی جانچ پڑتال کی جائے اور اس کی غلط بیانیوں کی تصحیح کر دی جائے تاکہ غلط مواد کی بنا پر غلط فیصلے صادر نہ کر دیئے جائیں۔

تحقیق کی اس واضح تعریف کے بعد جدید تحقیق میں محقق کے جو اوصاف ہیں ان کا سرسری جائزہ لیں گے۔

کردار یا اخلاق:

الف: حق گوئی

۱۔ بے تعصبی اور غیر جانب داری۔

۲۔ ہٹ دھرم اور ضدی نہ ہونا۔

۳۔ کسی دینوی فائدے کی تلاش نہ کرے۔

۴۔ تحقیق کی طرف رغبت اور ولولہ ہو۔

۵۔ مزاج میں ڈٹ کی محنت کرنے کا مادہ ہو۔

۶۔ مزاج میں بے جبری اور عجلت نہ ہو۔

۷۔ تحقیق کے مزاج میں اعتدال ہونا چاہیے۔

۸۔ اخلاقی جرات

ب: ذہنی

۱۔ غیر مستقل مزاج نہ ہو۔

۲۔ ضعیف الاعتقاد نہ ہو۔

۳۔ استفہامی مزاج نہ ہو۔

۴۔ اس کے مزاج میں سائنس دان کی سی قطعیت ہو۔

۵۔ اس کا حافظہ اچھا ہو۔

۶۔ سکون کے ساتھ ذہن کو کام پر مرکوز رکھے۔

ج: عملی اوصاف

۱۔ نامعلوم کو معلوم کرنے کی کوشش۔

۲۔ اردو کے علاوہ دوسری زبانوں سے واقفیت۔

۳۔ تاریخ کا شعور ہوتا کہ ماضی سے گہری واقفیت ہو۔

تحقیق ایک جامع عمل ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف پہلوؤں کا حامل ہے۔ چند پہلو ایسے ہیں جو اپنے مقاصد کے لحاظ سے اہم ہیں اور قابل توجہ ہیں۔ ان میں نظریاتی یا بنیادی پہلو اور اطلاقی پہلونمایاں ہیں۔

تحقیق کا مقصد نظریہ کی نشونما اور ارتقا سے اس قسم کی تحقیق نئے خیالات کو واضح طور پر یقین کرنے اور مقاصد زندگی کو سمجھنے میں ممد و معاون ثابت ہوتی ہے۔ تحقیق کا دوسرا مقصد حقائق کو ایک جگہ اکٹھا کرنا ہے لہذا اس عمل کے لیے بکثرت سروے اور تاریخی تحقیق پر حاصل اطلاعات حاصل کی جاتی ہیں۔ تحقیق کا تیسرا مقصد یہ ہے کہ اس کا تعلق فوری

مسائل سے ہو جو تحقیق کو سمجھنے یا حل کرنے میں مدد دے سکے۔ تحقیق کے مقاصد حل کرنے کے لیے ماہرین تحقیق نے بے شمار تحقیقات کی ہیں لیکن یہ تمام قسمیں خالص تحقیق اور اطلاقی تحقیق کے دائرے میں آتی ہیں۔

اس تحقیق کا مقصد معلومات کا دائرہ وسیع کرنا ہے۔ اس عمل میں بہت سے سوالات اور موضوع نئے گوشوں کو بے نقاب کرنے میں تقریباً ایک نئی سمت کی تلاش کا کام پورا ہو جاتا ہے۔ اس طرح تحقیق میں نتائج کو علوم کی جانچ پڑتال نئے حقائق کی فراہمی اور مختلف عوامل کے نظریات کے بارے میں تصوراتی ڈھانچے دیتے ہیں۔ اس کا مقصد نتائج کی روشنی میں خالص تحقیق کو پرکھنا ہے۔ صرف معلومات کا حصول منزل نہیں بلکہ نتائج کو عملی شکل میں دیکھنا مقصود ہوتا ہے لہذا قواعد و ضوابط کی حد میں رہ کر ضروری اقدامات کا جائزہ لینا گویا تحقیق کا محقق حال کی نوعیت کا جائزہ لینا ہے۔

کیوں اور کیونکہ اس کی تحقیق کی دنیا محدود ہوتی ہے لیکن اطلاعاتی تحقیق سے وابستہ افراد مسائل کو حل کرنے میں اصول و ضوابط کی حدود میں رہ کر ضروری اقدامات کیے جاتے ہیں۔ گویا خالص تحقیق کا محقق مسائل کی نوعیت کا جائزہ لیتا ہے۔ کیوں اور کیونکہ تک اس کی تحقیق کی دنیا محدود ہوتی ہے لیکن اطلاعاتی تحقیق سے وابستہ افراد مسائل کو حل کرنے میں کوشاں رہتے ہیں۔ تحقیق کے ان دونوں طریقوں میں فرق کے باوجود ان دونوں کی دنیا ایک ہے۔ ان اقسام کے علاوہ تحقیق کی اور بھی اقسام ہیں مثلاً:

۱۔ تاریخی تحقیق یا دستاویزی تحقیق۔

۲۔ بیانیہ تحقیق۔

۳۔ تخلیقی تحقیق۔

۴۔ تقابلی تحقیق۔

۵۔ معاشرتی علوم کی تحقیق۔

۶۔ لسانی تحقیق۔

۷۔ مسائل کے حل کی تحقیق۔

اس کے علاوہ تحقیق کی اقسام مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ کلیاتی تحقیق۔

۲۔ آپریشنل ریسرچ۔

۳۔ کلیاتی آزمائش تحقیق۔

۴۔ تجرباتی تحقیق۔

۵۔ پیشین گوئی تحقیق۔

۶۔ لسانی تحقیق۔

۷۔ جغرافیائی تحقیق۔

۸۔ زمینی تحقیق۔

۹۔ خلائی تحقیق۔

۱۰۔ آبی تحقیق۔

۱۱۔ نباتی تحقیق وغیرہ وغیرہ۔

ان مختلف اقسام کی تحقیقات کے ناموں سے ان کی نوعیت کا اندازہ ہے۔ ان کے مقاصد کا علم ہو جاتا ہے۔ تحقیق کی یہ مختلف اقسام کی نوعیت اور مقصد الگ الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے طریقے کی تحقیق کے لحاظ سے ایک دوسرے سے بہت مختلف ہے۔ ماہرین نے تحقیق کو پانچ قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ کیونکہ اس میں ہر طرح کی تحقیق شامل ہے۔ یہ اقسام مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ تاریخی دستاویز تحقیق۔

۲۔ بیانیہ تحقیق۔

۳۔ تجرباتی تحقیق۔

۴۔ تکنیکی تحقیق۔

۵۔ ادبی تحقیق۔

۶۔ تاریخی تحقیق۔

تاریخی تحقیق:

اس میں تاریخی دستاویز کا آثار قدیمہ اور ماضی کی بزرگ شخصیتوں کے کارناموں اور فلسفوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ مواد کا حصول عمل میں آجاتا ہے۔ تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے اور نتائج مرتب کیے جاتے ہیں اور آخر میں رپورٹ تیار کی جاتی ہے۔ اس طریقہ کار میں تجربے کے لیے مواد تیار کیا جاتا ہے جس کی تلاش کے لیے اور بہت سی چیزیں استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً

- ابتدائی مآخذ

- ثانوی مآخذ

ابتدائی مآخذ:

دستاویزات، موضوعات یا اصل شواہد جو واقعات سے متعلق دستیاب ہیں اور اس میں ایسی دستاویزات اور ریکارڈ شامل ہیں۔ جنہیں مصنف نے خود دیکھا یا لکھا ہو جن میں ابتدائی معلومات درج ہیں۔ ان میں مخطوطات، ذاتی کاغذات، خطوط، انٹرویو، خودنوشت، سوانح حیات، یادداشتیں، تصاویر اور مضامین کے مجموعے شامل ہیں۔

ثانوی مآخذ:

یہ وہ ریکارڈ ہوتے ہیں جن کو ایسے افراد مرتب کرتے ہیں جو خود واقعے میں شریک نہیں ہوتے ہیں لیکن وہ واقعے کا ریکارڈ تیار کرتے ہیں تو وہ ثانوی مآخذ میں شامل ہیں۔ اسی حوالے سے اگر حافظ محمود شیرانی نے تحقیق کی اس قسم سے بھرپور استفادہ کیا ہے

اور اردو زبان سے متعلق اپنے نظریے کو ثانوی تحقیق کی روشنی میں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایم سلطانہ بخش، حافظ محمود شیرانی، کے بارے میں لکھتی ہیں:

''شیرانی صاحب کے تحقیقی ماحول کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جب بھی کسی مسئلے کے متعلق تحقیق شروع کرتے ہیں تو اس کے تمام گوشوں کی چھان بین کر کے اپنا اطمینان کرتے ہیں اور اپنے دعے کے ثبوت میں پنجاب میں اردو میں انہوں نے اردو زبان کے آغاز میں اپنا نظریہ تمام تاریخی، عملی، ادبی اور لسانی دلائل کے ساتھ پیش کیا ہے۔''

اپنے اس نظریے کو ثابت کرنے کے لیے انہوں نے مختلف دستاویزات، تاریخی کتبر، خطوط اور رسائل کے حوالے بھی دیے مثلاً ہندوستان میں لفظ اردو کا استعمال کے متعلق تزک بابری سے حوالے دیے ہیں۔ محض تحقیق کی اقسام اور اس کے متعلق تفصیلات کو زیر بحث لانا ضروری ہے۔

تجرباتی تحقیق:

اس طریقہ کار میں نئے حالات میں اختیاری اور عملی تبدیلیوں سے بحث کی جاتی ہے۔ اس کے ذریعے سے واقعات یا حالات کے علامتوں کا پتہ چل جاتا ہے جن کو نئی کاوش کہا جاتا ہے۔ ان کی تشریح بھی کی جاتی ہے۔ اس کی تحقیق میں تجربے اور تجزیے کے لیے اچھے طریقے سے مدد مل جاتی ہے۔

اس طرح وہ اردو زبان کی سیاسی وجہ بیان کرتے ہوے، لکھتے ہیں۔ سیاسی واقعات کا اثر زبان پر بہت گہرا ہوتا ہے چنانچہ جب ہم اردو، پنجابی زبان کے صرف ونحو کے قواعد اور عام بول چال کا مقابلہ کرتے ہیں تو یہ ہر قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ دونوں زبانوں کی مماثلت کا راز صریح آشکار ہو جاتا ہے۔

ادبی تحقیق رموضوعاتی تحقیق:

اس میں تدوین میں تین متناسب ادبی تنقید، فلفسہ اور فکری پہلو،علوم وغیرہ شامل ہیں۔ یہ سب کچھ تاریخی، ادبی اور سماجی تناظر میں کیا جاتا ہے۔ اس تحقیق میں قدیم شعراء کی ترتیب و تدوین وتذکرے وغیرہ شامل ہیں۔ تحقیق کی اس قسم کے حوالے سے پنجاب میں اردو کا جائزہ لیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ پنجاب میں اردو میں حافظ محمود شیرانی نے لسانی تحقیق کو فوری بنیاد بنایا اور اس پر بھر پور کام کیا ہے۔

دستاویزی تحقیق میں حصول مواد کا حامل ہوتا ہے اسی پر تمام تحقیق کا دار و مدار ہوتا ہے۔ اس مرحلے میں اس کا مآخذ اور دستاویزات کو جمع کر کے استفادہ کیا جاتا ہے۔ جس تحقیق کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔عام طور پر دوقسم کے مآخذ استعمال کیے جاتے ہیں۔

بنیادی مآخذ:

اس میں خطوط ،روزنامچے اور یادداشتیں شامل ہیں۔ مثلا خطوط میں غالب کے خطوط۔ ان کی زندگی اور اس وقت کے سیاسی سماجی تعلقات اور عادات وغیرہ کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔

روزنامچہ بھی بنیادی مآخذ ہے جس سے تحقیق میں بڑی مدد دیتی ہے۔ مثلا عطیہ فیضی کی ڈائری سے علامہ اقبال کے بارے میں بہت سے حقائق سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح بنیادی مآخذ میں چشم دید واقعات، ذاتی کاغذات، دستاویزی ریکارڈ،انٹرویو،حکومت کی مطبوعات،خود نوشت،سوانح عمری، یادداشتیں،خطوط،تقریروں کے مجموعے اور معاصر مضامین شامل ہوتے ہیں۔ یہ وہ مآخذ ہیں جومیسر آجائیں تو ایک محقق اپنی تحقیق کی بنیاد صداقت اور حقائق پر رکھ سکتا ہے۔ بنیادی مآخذ میں خود نوشت کلام سرکاری اعزازات اور ڈائریاں وغیرہ بھی شامل ہیں۔ خود نوشت کی ایک مثال ”شہاب نامہ“ ہوسکتا ہے۔ ذاتی کلام میں شعراء کے دیوان شامل ہیں۔ علاوہ ازیں کسی شخصیت کا خطاب بھی بنیادی مآخذ

ہوسکتا ہے۔ جیسے علامہ اقبال کا خطبہ الہ آباد، اس کے علاوہ مخطوطے بھی بنیادی مآخذ ہوتے ہیں۔

ثانوی مآخذ:

کچھ واقعات ایسے ہوتے ہیں جن کا کوئی چشم دید گواہ نہیں ہوتا بلکہ وہ واقعات سینہ بہ سینہ چلے آتے ہیں یا جو شخص واقعہ بیان کررہا ہوتا ہے اس نے یا تو وہ واقعہ کہیں سنا ہوتا ہے یا کہیں پڑھا ہوتا ہے۔ مصنف یا شاعر کے بچپن کے حالات معلوم کرنا مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔ خاص طور پر جب مصنف یا شاعر پرانے زمانے کا ہو،اس صورت میں مختلف روایتوں کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔

اسی طرح تاریخی واقعات میں بھی یہی طریقے آزمائے جانا مثلاً ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' میں شبلی نے ایسے واقعات جن کے بارےمیں قرآن و حدیث خاموش ہے اسی طرح علامہ اقبال کے بچپن کے واقعات کے بارے میں آپ کی بڑی بہن اور دوسرے رشتے داروں کے علاوہ آپ کے ساتھیوں کے حافظے پر یقین کیا گیا ہے۔اس ضمن میں خالد نظیر صوفی تحریر کرتے ہیں:

> ''میں مرحوم کے ابتدائی حالات کی جستجو میں دوبار سیالکوٹ گیا تھا۔ ان تما اصحاب سے ملا تھا جن سے مرحوم کے متعلق کچھ نہ کچھ معلوم ہوسکتا تھا۔ سید نذیر نیازی اور ڈاکٹر عبداللہ چغائی بھی اس سفر میں میرے ساتھ تھے۔ شمس میر تقی شاہ جو علامہ اقبال کے ہم عصر تھے انہوں نے بتایا، ابتداء میں مرحوم کو دینی تعلیم کے لیے ایک مکتب میں بھی رکھا گیا تھا۔''

یہ بیان جو میر تقی شاہ اور خالد نذیر صوفی سے منسوب کیا گیا ہے ثانوی مآخذ میں آئے گا کیونکہ سید تقی مرحوم کے ہم عمر تھے اور اس وقت وہ بھی کمسن تھے لہذا یہ سب کچھ

حافظے کی بنا پر کیا گیا ہے مگر کوئی بھی شخص اس واقع کو بیان نہیں کرسکتا جس پر یقین کیا جاسکے۔ثانوی شواہد جن پر ہوتے ہیں بلکہ روایات ثانوی مآخذ غیبی شواہد پر مبنی ہوتے ہیں بلکہ روایات سے تعلق رکھتے ہیں اگر روایات مستند ہوں تو اسے دستاویز رکھت یہیں اگر روایات مستفید ہوں تو یہ دستاویز ہر طرح کے مآخذ کے حامل ہوتے ہیں۔

موضوع کا انتخاب:

تحقیق کے مدارج میں سب سے اہم منزل موضوع کے انتخاب کی ہے۔اگر اسکالر نے اپنی صلاحیت اور اپنی پسند کی روشنی میں موضوع کا انتخاب نہیں کیا تو اس کی تحقیق کبھی بھی مکمل نہیں ہوگی اور اگر مکمل ہو بھی گئی تو اس سے مفید نتائج برآمد نہیں ہوں گے۔ دانش گاہوں میں تحقیقی صورت حال اسی لیے ابتر ہے کہ جو شخص شاعر کا شعر موزوں نہیں پڑھ سکتا وہ شعرائے کرام کے دیوان کی تدوین میں لگ جاتا ہے اس طرح جسے علم لسانیات سے کوئی دلچسپی نہیں وہ لسانیات کو موضوع تحقیق بنالیتا ہے۔ اس لیے تحقیق کا سب سے ابتدائی مرحلہ موضوع کے انتخاب کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

موضوع کتنا ہی فرسودہ کیوں نہ ہو اپنے اندر نئے گوشوں کو بے نقاب کرنے کی بے پناہ وسعتیں رکھتا ہے۔قدیم داستانوں، کلاسیکی کہانیوں، قصوں کو محقق غیر حقیقی کہہ کر نظر انداز کرنا دانش مندی نہیں ان میں سینکڑوں برسوں کی تہذیبی علامتیں پوشیدہ ہیں۔اسی طرح عوامی شاعری، لوک گیت، پہیلی وغیرہ آج ادبی تحقیق کے دلچسپ موضوعات ہوسکتے ہیں البتہ یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ جن پہلوؤں پر تحقیق کی جاچکی ہے اور اس سے خاطر خواہ نتائج کے برآمد ہونے کی امید ہے یا نہیں اگر موضوعات کے انتخاب میں کوئی تردد ہو تو گریز کرنا چاہیے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ جن موضوعات پر تحقیقی سرمایہ کافی جمع ہو چکا ہے۔ وہ مزید تحقیق کا بوجھ برداشت نہیں کرسکتے۔

اسکالر کے ذہن میں بیک وقت متفرق موضوعات پیدا ہوسکتے ہیں۔ یہ ایک

فطری امر ہے۔انسانی ذہن سینکڑوں تصورات کی پرورش کرتا رہتا ہے۔ اس لیے خیالات کی پرورش پر گرفت رکھنا ضروری ہے۔ اسے اپنی علمی استعداد ذہنی رجحان کو برابر نہیں رکھنا چاہیے اس کی وجہ سے وہ پراگندگی ذہن کا شکار بن جائے گا لہٰذا ایک بار موضوع کے انتخاب کا فیصلہ عمل میں آ گیا تو تحقیق کی پہلی اینٹ صحیح جگہ رکھ دی جائے گی۔

موضوع چنتے وقت یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ دائرہ اتنا وسیع نہ ہو کہ وقت پر کام مکمل نہ ہو سکے۔اس لیے اختصار اور وقت کی محدودیت کو بھی مدنظر رکھنا موضوع کے تعین کا ایک اہم عنصر ہے۔اگر بھارت میں پاکستانی ادب پر تحقیق کی جا رہی ہے تو یہ بات پہلے سے سوچ لینی چاہیے کہ کیا اگر جواب نفی میں ہے اور اس کے امکانات ہیں کہ پاکستانی ادبی سرمایہ تک اسکالر کی رسائی ممکن نہیں ہوسکتی تو یہ موضوع فوراً ترک کر دینا چاہیے۔اگر مواد کی حصول یابی کے ذرائع دسترس میں نہ ہوں گے تو تحقیق آگے نہیں بڑھ سکتی۔اس طرح اگر تحقیق کے لیے آلات، لائبریری اور کتابوں کی ضرورت پر نظر ثانی کی ضرورت ہوگی تو اخراجات بھی تحقیق کے لیے ضروری ہیں۔ موضوع کتنا ہی آسان نہ ہو روپے پیسے کے بغیر اسکالر کچھ نہیں کرسکتا۔ اس لیے ابتداء ہی میں اندازہ کر لینا چاہیے کہ کون سا موضوع کم سے کم اخراجات میں پایہ تکیمل تک پہنچ سکتا ہے۔

ریسرچ یونیورس اور سی ناپس:

مشہور امریکی فلاسفر چارلس پارسنس نے علم اور معلومات حاصل کرنے کے لیے چار اہم طریقوں سے بحث کی ہے۔ آدمی صداقت تیئں کڑا رویہ اختیار کرتا ہے۔صداقتوں کی دنیا ہوتی ہے جس کو ایک آدمی اپنے لیے سچ سمجھتا ہے اوزوہ تجربات کی روشنی میں اسے برابر صادق پاتا ہے۔ دوسرے طریقے کا تعلق تسلیم شدہ مقاصد سے گہرا ہے۔ مذہبی کتابوں میں جتنی باتیں لکھی ہیں وہ مذہب کے ماننے والے بغیر کسی چوں چراں کے سچ سمجھتے ہیں۔ ان کتابوں کے ذریعے زندگی کے بہت سے راز وا ہوتے ہیں۔انہیں پہلی نظر میں اہم سمجھنا

غلطی ہے۔ تیسرے طریقے میں یہاں ایک حد تک تحمل و دانش کا گزر ہے۔ یہاں آدمی تبادلہ خیالات کے لیے سچ کی تلاش کرتا ہے۔علم حاصل کرنے کا آخری طریقہ موضوع اور یونی ورسٹی کے انتخاب اور وضاحت کے بعد خاکے کی صورت اس طرح ہوگی۔

دیباچہ:

اس میں موضوع کا تعارف، دائرہ ،پس منظراور مقصد شامل ہے۔ اگرچہ یہ مقالے کا پہلا باب ہوتا ہے لیکن اسے سب سے آخر میں لکھا جاتا ہے۔ جب تحقیق مکمل ہوجاتی ہے تو بہت سے نئے گوشے رونما ہوتے ہیں۔ نئی نئی باتیں سامنے آتی ہی۔ اس لیے گنجائش رکھی جاتی ہے کہ وہ سب دیباچے میں شامل کی جاسکیں۔

بہت سے افراد دیباچے کی جگہ تعارف لکھتے ہیں۔ دو اہم باتیں ذہن میں رکھنی چاہیں۔ ایک تو موضوع کو نہایت خوش اسلوبی سے پیش کیاجائے اگر تعارف ہی خشک، بھونڈا اور مضحکہ خیز اور غیر منطقی ہے تو مقالے کا قاری خواہ وہ خود محقق ہی کیوں نہ ہو دلچسپی سے نہیں پڑھے گا اور اپنے قارئین کا وسیع حلقہ نہیں بناپائے گا۔ ایک اہم خاکے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں حسب ذیل باتوں کی طرف سکالر اور نگران نے توجہ دی ہو۔

۱۔ موضوع سے متعلق مسائل کی تشریح کر دی گئی ہو۔

۲۔ مطالعہ ضرورت اور مقصد کی وضاحت کا محتاج نہ ہو۔

موضوع اور مسائل کی اہمیت پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہو جس میں داخلی احساسات کی دجہ سائنسی نقطہ نظر کی زیادہ جگہ ہو۔ اگر ماضی میں کوئی تحقیق کی گئی ہے تو خاکے میں اس کا ذکر ہونا چاہیے جس سے پتہ چلنا چاہیے کہ یہ نئی تحقیق پہلی تحقیق سے آگے کی طرف ایک قدم ہے پھراس کی ضرورت بھی بیان کرنی چاہیے تاکہ مقاصد پر اچھی طرح سے روشنی پڑ سکے۔

تحقیق کے طریقہ کار کا ذکر بھی خاکہ میں ضرور ہونا چاہیے۔ خاکہ ریسرچ ڈیزائن کی پہلی منزل ہوتا ہے۔ خاکہ میں ابواب کی تقسیم اس طرح ہونی چاہیے جس سے ربط و

تسلسل کا پتہ چل سکے۔ تقسیم کی بنیاد اگر منطقی غور و فکر پر نہ ہو تو اسکالر مقالے کی تحریری منزل میں بہت سی دشواریوں میں پھنس جائے گا۔ ان تمام کمزوریوں سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کے خاکے کے آخری شکل دینے سے پہلے کئی بار نگران کی مدد سے نظر ثانی کرے۔

خاکے کا آخری باب اختتامیہ ہوتا ہے۔ اس میں مقالہ نگار کو کئی باتیں شامل کرنی چاہیں۔ ابواب کی روشنی میں وہ تمام Findings کو ایک جگہ جمع کر لیتا ہے۔ اپنے مقاصد کو پیش نظر رکھتا ہے۔ مفروضات کی تردید یا تصدیق کا جائزہ لیتا ہے۔ طریقہ کار کی روشنی میں جو نتائج سامنے آتے ہیں ان سب کو اس آخری باب میں رقم کرتے ہیں۔ وہ ان مسائل کا بھی ذکر کرسکتا ہے جو تحقیق کے دوران وا ہوتے ہیں اور ان پر نئے سرے سے تحقیق ہوسکتی ہے۔ اچھا مقالہ وہ ہوتا ہے جس کی ابتدائی اور اختتامی ابواب قاری کے دلوں میں پہلے جستجو پیدا کرے اور جب وہ آخری منزلوں سے گزر رہا ہو تو اسے ایک گونہ گو طمانیت قلب حاصل ہو جائے۔

تحقیق کا ڈیزائن:

تحقیق کے سلسلے میں ایک مسئلہ یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ تحقیق کی مختلف منزلوں اور مرحلوں کو کس طرح قابو میں رکھا جائے یعنی ریسرچ کی دنیا گرفت میں رہے تو اسکالر ریسرچ کی حدوں سے کہاں تجاوز کر رہا ہے اسے خبر بھی نہ ہوگی کہ اس لیے ریسرچ کے ڈیزائن پر عمل ضروری سمجھا گیا ہے۔

ہونہار اور باشعور افراد ایک اچھے آرکیٹیکٹ سے نقشہ اپنی ضرورتوں کے پیش نظر بنواتے ہیں۔ اب یہ آرکیٹیکٹ ڈیزائن کی طرف متوجہ ہوجاتا ہے۔ ڈیزائننگ فیصلہ صادر کرنے کے قاعدے کو کہا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کا ایک ایسا قاعدہ اور ضابطہ ہے جس کے ذریعے سوچ کی سکیم کو عملی شکل اختیار کرنے والے اپنے قابو میں رکھ سکیں۔

ریسرچ ڈیزائن کا تعلق تحقیق کی مندرجہ ذیل باتوں سے ہے۔

۱۔ تحقیقی مطالعہ کے موضوع کی نوعیت کیا ہے اور اس سلسلے میں کس طرح کی معلومات اور اعداد وشمار کی تلاش ہے۔

۲۔ تحقیق کیوں کی جارہی ہے اور اس کے مقاصد کیا ہیں۔

۳۔ معلومات کا ذخیرہ کہاں ملے گا۔

۴۔ تحقیق کے لیے مطالعہ میں کتنی مدت لگے گی۔

۵۔ کن کن علاقوں میں مطالعہ ضروری ہوگا۔

۶۔ مواد کا کتنا ذخیرہ درکار ہے۔

۷۔ ڈیٹا جمع کرنے کے طریقے کیا ہوں گے۔

۸۔ ڈیٹا کو کس طرح تنقید وتجدید کی منزلوں سے گزرنا ہے۔

۹۔ ان باتوں کو کس طرح بروئے کار لایا جائے تاکہ کم وقت اور کم لاگت میں تحقیق مکمل ہوجائے۔

ریسرچ ڈیزائن کو ڈیٹا جمع کرنے کے فیصلوں سے تعبیر کیا گیا ہے جس سے اس امو میں کفایت شعاری کا عمل مکمل ہوجاتا ہے۔ ڈیٹا کس طرح جمع کیا جائے Snapses کا انتخاب جمع کیے گئے ڈیٹا کی یک جائی کا مسئلہ پھر اس طرح جمع کیا جائے کہ Snapses کا انتخاب ریسرچ ڈیزائن میں شامل ہے جو ڈیزائن اس طرح ترتیب پائے گا وہ خالص سائنسی ہوگا جو اور کسی دوسرے طریقے سے سائنسی نہیں بن سکتا۔ ریسرچ ڈیزائن کی ضرورت جو سائنسی طریقہ کار کی حدود میں رہ کر پوری ہوتی ہے۔ حسب ذیل امور کی بنیاد پر پیش آتی ہے۔

۱۔ بہت سی تحقیقوں میں بعض اوقات اسکالر نقشے تلاش کرکے جمع کیے گئے اعداد و شمار کی معنویت اور افادیت سے مکمل شعور نہیں رکھتا اور وہ یہ طے نہیں کر پاتا کہ کس حد تک

یہ غیر ضروری ہے۔ اطلاعات اور معلومات کو برداشت کیا جائے۔ اگر وہ ان کمزوریوں سے واقف ہے تو ریسرچ ڈیزائن کی ترتیب کی مدد سے دور کر سکتا ہے۔

۲۔ بہت سی ریسرچ پروجیکٹس میں مقررہ مدت سے زیادہ وقت لگ جاتا ہے۔اس طرح اس کی شناخت اور تجزیے میں مزید وقت ضائع ہوتا ہے لیکن اگر ریسرچ ڈیزائن کی تکنیک سے اسکالر آگاہ ہے اور اس نے اپنے پروجیکٹ کا ریسرچ ڈیزائن بنایا ہے تو وہ بہت کم وقت میں اپنا کام کرے گا۔ تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو تلاش آج کی سماجی اور ادبی تحقیق کا ایک اہم نقطہ بن چکا ہے اس کی خاطر غیر ضروری دوڑ دھوپ، پریشانی مول نہیں لینی پڑتی لیکن ڈیزائن بن جانے کے بعد غیر ضروری پریشانیوں سے اس کو نجات مل جاتی ہے۔ جب تک ریسرچ کا مناسب پلان تیار نہیں کیا جائے گا اسکالر اندھیرے ہی میں ٹامک ٹوئیاں مارتا رہے گا۔

۳۔ اسکالر سمجھتا ہے کہ اس طریقہ کار کی واقفیت حاصل کرنے سے فائدہ کیا ہے جن پر کاربند نہیں ہوا جا سکتا۔ ماہرین نے اسے ضروری قرار دیا ہے کہ عملی ریسرچ ڈیزائن اہم نکات پر مبنی ہے۔

ا۔ فطرت سے ہم آہنگی پیدا کرنے یا اسی میں نئی حقیقتوں کی تلاش کے ذریعے مفروضے کی تخلیق کرنا ریسرچ کا مسئلہ نئے طریقے سے سامنے آ سکے۔

۲۔ کسی خاص حالت ،فرد یا جماعت کی خصوصیات کو بیان کرنے کے سلسلے میں اس ڈیزائن کی ضرورت ہے اس ضمن میں جس قسم کا مطالعہ کیا جاتا ہے اسے Descriptive Studies کہتے ہیں۔

۳۔ کسی واقعہ کے تواتر سے ہونے اور اس کا مطالعہ کیا جانا اسی دائرے میں آتا ہے اسی طرح کا مطالعہ مقصود ہو تو اسے Descriptive Studies کہتے ہیں۔

۴۔ تعصبات سے اسکالر بری ہو کر شہادتوں کو جمع کرے ان دو قسموں کے ذریعے

ریسرچ ڈیزائن کی ضرورتیں پوری ہوتی ہیں۔ وہ مطالعہ جہاں مفروضہ کا احتمال مقصود ہو یعنی تجرباتی مطالعہ قواعد وضوابط سے آزاد نہیں ہے۔اس کے ذریعہ اسکالر کا تعصب کم ہوجاتا ہے لہذا تجربوں کو اس نقطہ نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ تفتیش وتلاش کی خاطر کیے جانے والے مطالعے کا خاص مقصد کسی مسئلے کو اصولی شکل میں ترتیب دینا ہوتا ہے تا کہ اسکالر دلچسپی سے ریسرچ کے ڈیزائن کی بہتر ترتیب پیش کر سکے۔

مفروضات اور ان کی نوعیت:

ریسرچ کا آغاز کسی نہ کسی مسئلے سے ہوتا ہے یا کوئی دشواری اس کی ابتدا کرتی ہے اور پھر ذہن تحقیق کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اس کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ جو دشواریاں نتائج کی راہ میں حائل ہوں اور مقاصد کی بے جا روی میں رکاوٹ ہو اسے دور کیا جا سکے تا کہ صحیح حل کا راستہ ہموار ہو سکے اس لیے بہتر یہ ہوتا ہے کہ اسکالر اپنی دشواریوں اور موضوع سے متعلق مسائل کا ایک واضح نقشہ اپنے سامنے رکھے اور پھر اسے حل کرنے کی طرف مائل ہو۔اسے یہی مسائل اور دشواریوں کو حل کرنے کے لیے ایک مفروضہ کی ضرورت ہوتی ہے کوئی ضرورت نہیں کہ مفروضات تحقیق کے دوران صحیح ثابت ہوں اسے غلط ثابت کرنے کے لیے بھی تحقیق کی راہوں سے گزرنا ہوتا ہے لہذا مفروضات کا ذہن میں صاف نقشہ موجود رہنا ضروری ہے جب یہ احاطہ تحریر میں آ گیا تو اسے پانے کے لیے مفروضات کے تمام چھوٹے بڑے نقاط ابھر جاتے ہیں تا کہ اپنے نقطہ نظر کی تردید اور تاکید میں مدد مل سکے۔ نقطہ نظر یہی دنیا مفروضات کے نام سے موسوم ہے۔ نقطہ نظر کی تردید اور تائید میں مدد مل سکتی ہے اس کے بغیر کسی قسم کی تحقیق ممکن نہیں۔

ایک بار جب اسکالر اپنے مسائل اور اس کی نوعیت کو سمجھ لیتا ہے تو اس کے حل کا ایک مبہم سا خاکہ ذہن میں ضرور تیار کر لیتا ہے۔ مشکل سوالات کا بالکل ٹھیک تو نہیں ایک

حد تک صحیح جواب کے قریب وہ پہنچ جاتا ہے۔ قریب تر جواب یا حل مفروضہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا یہ مسائل کا حل پیش کر دیتا ہے یا اسے مزید تحقیق کی طرف آمادہ کر دیتا ہے۔ لہذا یہ کہا جانا غلط نہیں کہ مفروضہ ضابطہ سازی ہے۔ اسکالر اسی تصور سے تحقیق کی ابتدا کرتا ہے کہ اس موقف کی وجہ سے مشاہدات مطالعہ اور اس کے منطقی نتائج تک بہ آسانی پہنچتا ہے۔ اگر اس کا مفروضہ درست ہے تو وہ مشاہدات اور مطالعہ کے دوران اپنی صداقت کا ثبوت فراہم کر دے گا اور اگر غلط ہے تو بھی اس کی تصدیق کرے گا۔ اگر مفروضہ معیار پر صحیح و سالم اتر گیا تو اسکالر کی منزل قریب آ گئی اور اس کو مسائل کا حل مل گیا اور پھر وہ مسائل کی نوعیت کا جائزہ لے سکتا ہے اور مزید اعداد و شمار کر سکتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ مفروضے کے بغیر ایک قدم بھی آگے بڑھنا مشکل ہے تو اسے صرف مفروضے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دینا مقصود ہے تا کہ اسکالر تلاش و جستجو کی راہوں کو آسانی سے طے کر سکے۔ اس لیے تحقیق کی ابتدا میں مفروضے کی تعمیر اس کی اہمیت کو محسوس کرنا لازمی ہے اور پھر شعور بھی ضروری ہے کہ پوری تحقیق میں مفروضے کا کردار بہت اہم ہوتا ہے۔ Chanddock مفروضے کی اہمیت بتاتے ہوئے لکھتا ہے کہ:

> '' مفروضہ سائنس کی زبان میں دریافت شدہ حقائق کی تشریح و تفسیر ہے۔ وہ تفتیش کو بامعنی بتاتا ہے۔ تلاش و جستجو کی راہوں کو طے کرتا ہے۔ اس کے بغیر اسکالر جمع کیے گئے مواد کا مناسب استعمال کر سکتا ہے بلکہ ہو سکتا ہے کہ ایک مفروضے کی عدم موجودگی میں وہ بالکل الٹا کام کر دے گا۔ اس لیے تحقیق کی ابتدا ہی نگران اور اسکالر دونوں کو مفروضہ کی سمت اور نوعیت کو سمجھ لینا چاہیے۔''

اسکالر کو اپنے کلچر کی تعریف اس کی وسعت کی روشنی میں ترتیب دینا ہوگا۔ اب کلچر کا مطالعہ اور اردو بولنے والوں کی تہذیب و تمدن کی تاریخ بھی سامنے رکھنی ہوگی۔ اس

طرح اسکالر صرف کلاسیکی، ادبی خزانوں تک واقفیت کی دنیا محدود نہیں رکھ سکتا۔ اسے سماجی زندگی کے بالائی زینوں تک چڑھنا ہوگا۔ اس لیے میں برابر اس طرف اشارہ کرتا ہوں کہ ادب اور آرٹ کا مطالعہ اس وقت محض ایک نقطہ نظر سے کرنا درست نہیں بلکہ اس کا مطالعہ ضروری ہے لہذا اچھے اور کامیاب مفروضے کے لیے ماضی اور قوت تخیل دونوں ہی ضروری ہیں۔ ماضی لاکھوں سال کی ثقافت و تہذیب کا بڑا انمول خزانہ پوشیدہ رکھتا ہے اور انسان کی قوت تخیل اس سے جب چاہے خوب صورت پیکر تراش لیتی ہے۔ یہاں اس کا عمل ایک بڑے سنگتراش کا سا ہوتا ہے جو رونق اور بھدے پتھروں کو اپنے خون جگر سے رنگین بنا کر ایک نئی زندگی عطا کرتا ہے۔ اب مفروضے کے عناصر اور خصوصیات کا جائزہ بھی لے لیں۔

۱۔ ایک مفروضہ تجرباتی نقطہ نظر سے قابل قبول ہوتا کہ اس سے ضروری نتائج برآمد ہوسکیں۔

۲۔ ایک مفروضہ ایسا ہو جس پر تحقیق کی عمارت کھڑی کی جاسکے جہاں مشاہدات اور مطالعے کے ذریعے حقائق کی از سر نو تشریح و تفسیر ممکن ہو۔

۳۔ نظریاتی نقطہ نظر سے اس کی شکل و صورت واضح ہوجائے ۔تصور اور نظریہ کی وضاحت ہونی چاہیے۔ کوئی چیز پیچیدہ اور گنجلک نہ ہو۔

۴۔ مفروضے کا بالکل ہی غیر مبہم ہونا ضروری ہے اور کوئی عمومی بات نہیں ہونی چاہیے۔

۵۔ بہتر ہو اگر مفروضہ کسی تصور یا نظریے سے متعلق ہو۔ اس سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ تصورات سامنے آتے ہیں۔ ایک مثال کے ذریعے بات واضح ہوجائے گی کہ جدیدیت کے موضوع پر پچھلے چند برسوں سے اردو کے ادیب اور شاعر اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں۔ اب اگر ان پر کوئی اسکالر تحقیق کرنا چاہے تو اس کو اپنا مفروضہ ایسا بنانا ہوگا جس کی بنیاد نظریات پر رکھی

ہوگی۔اب فلسفے کے مختلف سکول سامنے آئیں گے اور مختلف مشرقی و مغربی تصورات بھی زیر بحث ہوں گے ۔اس طرح بہت ممکن ہے جدیدیت کی اس بحث اور تحقیق سے کوئی نئ بات کوئی نیا نظریہ ابھر کر سامنے آئے یا جدیدیت بحیثیت فلسفہ ہی غائب ہوجائے مگر یہ سب اسی وقت ممکن ہے جب مفروضہ کی تعمیر سائنسی ہواور ان حقائق کی طرف اسکالر راغب ہو جن کا ذکر کیا گیا ہے۔

تصورات

نظریات و تصورات کا تحقیق اور اس کے طریقہ کار میں بڑا دخل ہے۔ تصورات مشاہدات کی منزلوں سے گزرتے ہیں۔ اشیاء کا ماورائی نام ہے۔ اس کے دائرے میں حادثات اور ماحول شامل ہیں۔ جن پر شب و روز زندہ رہنے والا انسان بغیر کسی نظریے کی وضاحت یا وجود عدم سے قطعی غافل رہتا ہے۔لیکن ان ہی سینکڑوں انسانوں میں بعض ذہن دن رات رونما ہونے والے واقعات اور حادثات سے استفادہ حاصل کرتے ہیں۔وہ انہیں بنیاد بنا کر کسی مخصوص تصور کی فلسفیانہ وضاحت کرتے ہیں اور مخصوص تصورات،مشاہدات اور تجربات و حادثات کی راہوں سے گزرتے ہوئے کسی نئے نظام حیات کی داغ بیل ڈالتے ہیں۔اسی لیے Parson کہتا ہے:

> ”کوئی بھی تجرباتی علم ایسا نہیں ہے جس کا کسی نہ کسی طرح تصور یا نظریے سے کوئی رشتہ رہا ہو لہذا تحقیق کا بنیادی خاکہ بناتے وقت ذہن مین چند تصورات بھی قائم ہوتے ہیں یا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ محقق ان ہی بہم تصورات پر عمارت کی بنیاد رکھتا ہے،جوں جوں تحقیقی کام آگے بڑھتا ہے اس عمارت میں استحکام آتا جاتا ہے اور جب یہ تصورات واضح اور صاف ہوجاتے ہیں تو مفروضات کے استدلالی نظام میں نظریہ اور تابناک ہوجاتا ہے پھر کوئی پیچیدگی اور ابہام باقی

نہیں رہتا اس طرح تحقیق میں نظریہ اور تصور کی اہمیت اسکالر اور اس کے نگران کو شروع ہی میں سمجھ لینی چاہیے بعض تصور ہمارے تحقیقی مقاصد اور حقائق سے قریب ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کی تحقیق میں ادبیات کی بہت ضرورت ہے۔ادبیات میں تصورات کا مسئلہ عام طور پر جمالیاتی یا فلسفیانہ ہوتا ہے لیکن سماجی علوم میں اس کا تعلق معاشرتی نظام سے گہرا ہے ۔اس لیے وضاحت شرط ہے ورنہ محقق سمجھ جائے گا کہ ابتدا سے تحقیق کی آخری منزل تک تصورات اسکالر کی راہنمائی کرتے ہیں۔ اس کے ذہن نے دھندلکوں کو دور کرنے میں اس طرح وہ ہدایت کا فرض انجام دیتے ہیں۔ اس سے ذہن کی پختگی ظاہر ہوتی ہے اور ریسرچ کا ایک بڑا تقاضا پورا کرتا ہے۔''

تحقیق کا نظریات سے رشتہ:

تجرباتی استدلالی تحقیق کا نظریات سے گہرا رشتہ ہے ۔اس کے بغیر تصور اور نظریے کی یہ تحقیق آگے نہیں بڑھتی۔ ایک سائنس دان اپنی تجربہ گاہ میں برابر مصروف رہتا ہے۔ ان تسلیم شدہ حقائق کی کھوج اور تجزیے میں ایک ماڈل کی حیثیت سے لوگوں نے مان لیا ہے ۔اس کا یہ عمل کسی نہ کسی نظریے پر مبنی ہوتا ہے مگر یہ بات برابر پوچھی جاتی ہے کہ تحقیقی اشیاء کی افادیت کے تجربے کے دوران کیوں کسی نظریے کی تابع ہوگی یا کسی طرح وہ نظریات و تصورات کے قریب ہوجاتی ہے ۔ یہاں تک کہا جاتا ہے کہ ان کی حیثیت ایسے ہمراہی کی ہے جن کے سفر کا آغاز ایک خاص منزل سے ہوتا ہے لیکن یہ زندگی بھر کسی ایک مقام پر نہیں ملتے۔

Mertuns کہتا ہے کہ:

''صرف ماہر سماجیات کے نزدیک اس کے چھ سے زیادہ مطالب

ہیں۔ زمانہ قدیم میں آرام طلبی کے ساتھ کسی وہم اور تصور کو نظریے کا
نام دیا جاتا ہے حالانکہ اس کی پشت پناہی کی طرح اس کا استدلالی
نظام نہیں کرتا تھا۔ لیکن جوں جوں علم و دانش کی فتح ہوتی گئی نظریہ
اور مشاہدات کا رشتہ ایک دوسرے سے مضبوط ہوتا گیا فی الحال
نظریے یا اصول کا بنیادی مقصد مشاہدات کی تشریح کرنا ہے۔ عہد
پارینہ کے برعکس جب کہ اصولوں اور نظریوں کی بنیاد کو شک و شبہ کی
نظروں سے دیکھا اور سمجھا جاتا تھا، موجودہ عہد میں نظریے ہی کو
برابر چیلنج کیا جاتا ہے۔ خواہ مخصوص اصولوں اور نظریوں کی فکری
حیثیت کیوں جاری ہے اور حقائق کا بڑا خزانہ استدلالی نظام کی شکل
میں اس کی اعانت کے لیے کیوں نہ کھڑا ہو۔ یہ اصول و نظریہ تنقید
سے خالی نہیں سمجھے جاتے اور ان کی موجودگی میں ان پر نظر ثانی ہوتی
رہتی ہے۔ ایک وقت میں جب نیوٹن کے دریافت شدہ فطری قوانین
حیرت انگیز انکشافات کی طرح سامنے آئے تھے لیکن آئن سٹائن
نے اپنے نظریہ اضافیت کے ذریعے نیوٹن کی تمام تحقیق کو رد کر دیا۔
رد کرنے کا یہ عمل بیسویں صدی میں سائنس دان آرشمیدس کی طرح
اپنی جان گنوانے کا شطرہ مول لینا پڑا۔ یہ نئی فضا اس تجرباتی تحقیق
کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔"

John Galtonns تھیوری کو مصروفیات کا ایک سیٹ سمجھا جاتا ہے۔ اس وقت علم
سائنس دان کو مجبور کرتا ہے کہ وہ بدلے ہوئے حقائق کی روشنی میں نئے اصول و نظریات
بنائے اور اس کی بھی وضاحت کہ کس طرح یہ اصول و نظریات ان مشاہدات کی تشریح
کرتے ہیں جن سے ہم سب دوچار ہوتے ہیں۔ تحقیق چار طرح کے اہم رول ادا کرتی ہے

جن کی مدد سے کسی اصول و نظریہ کی شکل و صورت سامنے ابھرتی ہے۔

۱۔ سائنسی تحقیق کبھی کبھی ایسے انکشافات کو جنم دیتی ہے جو نظریوں کی تشکیل کے طالب ہوتے ہیں اور موضوع کے دائرے میں اپنی ایک نئی جگہ بناتے ہیں۔اس کا یہ مطلب نہیں سمجھنا چاہیے کہ پرانی تحقیقوں کے ذریعے جو چیز حاصل ہوئی اسے ضائع کر دیا جائے بلکہ آئن سٹائن کے لفظوں میں صرف یہ احساس رہنا ضروری ہے کہ یہ قدیم تحقیق کی منزل اب سے بہت چھوٹی اور غیر اہم معلوم ہوتی ہے لیکن اس چھوٹی اور غیر اہم منزل سے ہی ایک بڑی شے کی دریافت ہوتی رہتی ہے۔ان غلطیوں کا تعلق ہمارے مشاہدات کی دنیا سے ہے جن کے متعلق پہلے سے سمجھا سوچا نہیں گیا اس کے نتیجے میں جو چیزیں سامنے آتی ہیں وہ نئے مفروضات کا تعارف کرتی ہیں اور ان نئے مفروضات کی مدد سے نئی تھیوری جنم لیتی ہے۔

۲۔ ریسرچ کی تھیوری کو از سر نو زندہ بھی کرنا ہے اسے نئی شکل میں پیش کرنا ہے۔ حقائق کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے مشاہدات کی دنیا صحیح نہیں ہوتی جب اسکالر ان پر غور کرتا ہے تو وہ ان حقائق کا نئے سرے سے جائزہ لیتا ہے اور تھیوری کی بالکل بدلی ہوئی ہئیت سامنے آتی ہے۔ شاعری میں نظیر اکبر آبادی کی مثال سے اردو کے قارئین آسانی سے سمجھ لیں گے۔ عرصہ دراز تک نظیر اکبر آبادی کو قابل لحاظ شاعر تسلیم نہیں کیا گیا لیکن برسوں بعد جب ایک ناقد نے اسے اردو شاعری کے آسمان پر تنہا ستارے کی طرح روشن کہا تو اچانک شاعری کے تئیں پورا شعری رویہ ہی بدل گیا۔اسی طرح اقبال کی بھی مثال دی جاسکتی ہے۔ریسرچ کا ہی کمال ہے کہ اس نے پرانی تھیوری کو ایسے استدلالی نظام کے ذریعے بدل دیا اور ان کی جگہ فکر و نظر سے معمور نئی تھیوری پیش کی۔

۳۔ تجرباتی ریسرچ قدیم تھیوری کو از سر نو روشنی میں لاتی ہے جس سے علم میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ڈسپلن جنم لیتے رہتے ہیں۔ پرانے نظریے نشانہ بنتے ہیں۔ انہیں سائنس دان اپنی تجربہ گاہوں کے نہاں خانوں میں تجربے کی منزلوں سے گزارتے رہتے ہیں اور جب وہ تمام مرحلوں سے گزر کر سامنے آتے ہیں تو ان کی اصلی شکل برقرار رہتی ہے یا بدل جاتی ہے۔

دستاویزی طریقہ تحقیق:

دستاویزی تحقیق کو تاریخی تحقیق "Historical Research" بھی کہتے ہیں۔ شروع میں یہ جاننا چاہیے کہ تاریخ سے مراد کیا ہے ۔لغت میں اس کے معنی ہیں وقت کی نشان دہی۔ ارخت الکتاب دور رفتہ سے مراد ہوتی ہے کہ میں نے کتابت کا وقت درج کر دیا۔اصطلاح میں اس کے معنی ہیں وقت بتا کر سارے احوال کو متعین کرنا۔تاریخ وہ فن ہے جس میں سارے زمانے کے واقعات سے بحث کی جاتی ہے۔انسان اور زمان لفظ تاریخ کا معنی ہے علم اور سچائی کی تلاش۔ دریافت کرنے کے لیے تلاش کا عمل تاریخ کے گزشتہ حالات و واقعات کا مربوط بیان ہوتا ہے یا ان کی وضاحت ہوتی ہے جس کی صداقت کے پیش نظر تنقیدی زاویہ نگاہ سے لکھا جاتا ہے چونکہ تحقیق کے اس طریقے میں دستایزات اور ریکارڈ استعمال کیا جاتا ہے۔اس لیے اس کو دستاویزی تحقیق کہتے ہیں۔اس طریقہ تحقیق کا استعمال ہر علمی شعبے میں کثرت کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ تاریخ ادب لسانیات اور انسانی علوم میں بہت اہمیت رکھتا ہے ۔معاشرے کے حوالے سے زیر بحث لایا جاتا ہے لیکن جب اس کے حالات کو معاشرتی پس منظر سے الگ کر کے زیر بحث لاجائے گا تو وہ تاریخ نہ ہوگی۔

طریق کار:

جب محقق تاریخ کے مطابق کام شروع کرتا ہے تو اس کو بہت سے ایسے مراحل

سے گزرنا ہوتا ہے جو دوسری قسم کی تحقیق میں مشترک ہوتے ہیں لیکن وہ چند ایسے مسائل سے بھی دوچار ہوتا ہے جو اس کے موضوع کے ساتھ مختص ہوتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ خاص معیار اور اسلوب اختیار کرتا ہے۔ طریق کار کے مختلف مدارج مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ مسئلے کی تشکیل:

اس میں عموماً ان اصولوں کا اطلاق ہوتا ہے جو موضوع میں اور اس کے انتخاب کے بارے میں رہنمائی کا کام دیتے ہیں جس شعبہ علم میں تحقیق کی جانی مقصود ہو اس کے مختلف پہلوؤں کو سامنے رکھ کر مسئلے کو تشکیل دی جاسکتا ہے. مثلاً اگر تعلیمات کے شعبے میں مسئلے کی تلاش ہے تو اس کے لیے یہ پہلو مفید ثابت ہوسکتے ہیں۔ افراد ادارے، انجمنیں، ضوابط، نصابات، انتظامی اہلیت، نصابی کتب تدریس میں تیاری کا طریق کار، تدریسی ساز و سامان اور اہم مسئلے کی تشکیل دیا جارہا ہے تو کتب خانے اور لائبریریاں اور سروس فراہم کرنے کے مختلف پہلو تاریخی تحقیق کا موضوع بن سکتے ہیں۔

پاکستان کے قیام سے لے کر ۱۹۸۰ء تک جامعاتی کتب خانوں کا تاریخی جائزہ بہر حال متعلقہ شعبہ علم کے کسی پہلو کو سامنے رکھ کر تحقیق مسئلے کی تشکیل کی جاسکتی ہے۔

۲۔ ماخذ و مصادر کی جمع آوری:

اس عرصے میں ان ماخذ اور دستاویزات کو جمع کر کے ان سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ جن پر تحقیق کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ عام طور پر دو قسم کے مصادر استعمال کیے جاتے ہیں ایک کو بنیادی مصادر اور دوسرے کو ثانوی مصادر کا نام دیا جاتا ہے۔

بنیادی مصادر

یہ وہ دستاویزات ہوتی ہیں جن میں ان واقعات وغیرہ کا ریکارڈ شامل ہوتا یہ جن کو مصنف نے خود دیکھا یا اسے کانوں سے سنا ہوتا ہے یہ بھی بنیادی مصادر ہیں۔ مصادر میں چشم دید شہادت موجود ہوتی ہے جو تاریخ کی مقبولیت اور قدر و قیمت کو بڑھا دیتی ہے۔

دوسرے الفاظ میں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس قسم کی دستاویزات میں ابتدائی معلومات مندرجہ ذیل ہیں عام طور پر مورخین بنیادی مصادر کو دو قسموں میں تقسیم کرتے ہیں۔ بنیادی مخطوطات جن کی تقسیم اس طرح کی جاسکتی ہے۔

۱۔ ذاتی کاغذات

۲۔ دستاویزی ریکارڈ، انٹرویوز

۳۔ مرکزی حکومت کی مطبوعات

۴۔ صوبائی حکومت کی مطبوعات

۵۔ خودنوشت سوانح عمریاں اور یادداشتیں

۶۔ تقریروں اور خطوط کے مجموعے

ثانوی مصادر:

ثانوی مصادر وہ ریکارڈز ہوتے ہیں جن کو وہ فرد یا افراد مرتب کرتے ہیں جو خود واقع میں شریک نہیں ہوتے یا جنہوں نے خود اس واقعے کا مشاہدہ نہیں کیا ہوتا لہذا یہ ان افراد کی شہادت ہوتے ہیں جو واقعے کے چشم دید گواہ نہ تھے لیکن کسی وجہ سے یہ ریکارڈ تیار کیا۔ اگر کوئی مصنف کسی دوسرے مصنف اقتباس پیش کرتا ہے تو یہ ثانوی مصادر میں شمار ہوگا۔ نصابی کتب ،جنتریاں اور اطلاعات کے ایسے ہی خلاصے ثانوی مصادر کہے جاتے ہیں۔ بعض اوقات تحقیق کی نوعیت مصادر کو بدل دیتی ہے۔ مثلاً نصابی کتابوں کو ثانوی مصادر ہیں تو اس صورت میں نصابی کتابیں ثانوی کے بجائے بنیادی ماخذ کی حیثیت اختیار کر جائے گی۔ تاریخی تحقیق میں محقق کوشش کرتا ہے کہ وہ بنیادی مصادر سے استفادہ کرے جب وہ کام شروع کرتا ہے تو عموماً ثانوی مصادر سے مطالعے کا آغاز کر کے بنیادی مصادر کی طرف لوٹ جاتا ہے۔

ریکارڈز اور آثار:

اس طریقہ تحقیق میں کئی قسم کے ریکارڈ استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس طرح

مختلف قسم کے آثار سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ ان کی تفصیلات مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ ذاتی ریکارڈ

مقننہ، انتظامیہ اور عدلیہ کی دستاویزات جن کو مرکزی حکومت یا صوبائی حکومت تیار کرتی ہیں۔ مثلاً آئین، قوانین، عدالتی قواعد اور فیصلے ،ٹیکس کی فہرستیں اور اعداد و شمار وہ معلومات جن کو مرکزی یا صوبائی محکمہ تعلیم کے شعبے، کمیشن پیشہ انجمنیں، انتظامی اتھارٹی مرتب کرتی ہے۔

۲۔ ذاتی ریکارڈ

ان میں ڈائریاں، خود نوشت سوانح عمریاں، خطوط، وصیت نامے، جائیداد کے کاغذات، معاہدے کے لیے لیکچر کے اشارات، تقاریر، مضامین اور کتابوں ل کے اصل مسودے شامل ہوتے ہیں۔

۳۔ زبانی روایات

ان میں اساطیر، لوک کہانیاں، خاندانی کہانیاں، کھیلیں، تقریبات ،واقعات کی چشم دید یادیں شامل ہوتی ہیں۔

۴۔ تصویری ریکارڈ

ان میں تصویریں، متحرک تصوریں، مائیکروفلمیں اور مصوری کے نمونے اور مجسمے آتے ہیں۔

۵۔ مطبوعہ مواد

اس میں اخبار، کتابچے اور رسالوں کے مضمون شامل ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ زیر تحقیق مسئلے کے بارے میں ادبی اور فلسفیانہ کتابیں بھی شامل کی جاتی ہیں۔ ہل وے Hilway نے اس سلسلے میں کہاہے ایسی ادبی تخلیقات مثلاً نظمیں، ناول، ڈرامے اور مضامین جو اصل واقعات کے بارے میں معلومات فراہم

کرسکتے ہیں لیکن محقق زیادہ تر ان موجودہ خیالات کے پیش نظر ان کا معائنہ کرتا ہے۔

۶۔ میکانکی ریکارڈ

ان میں انٹرویوز اور اجلاس کی کارروائی شامل ہوتی ہے جس کو فیتے کی شکل میں تیار کیا جاتا ہے۔فوٹوگراف ریکارڈ بھی اس میں آجاتے ہیں۔

۷۔ آثار

تاریخی تحقیق کرنے والوں کے لیے ایسے آثار بھی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں جو معلومات کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ہڑپہ اور موہنجوڈارو سے ملی ہوئی قدیم اشیاء بہت سی معلومات فراہم کرتے ہیں۔ وہ کھلونے، برتن اور آلات جو کہ قبرستان سے ملتے ہیں ماضی کے متعلق معلومات بہم پہنچا سکتے ہیں۔ بعض اوقات ایسے آثار سرکاری دستاویزات کے اصل مسودے شامل ہوتے ہیں۔

۸۔ مادی آثار

ان میں عمارتیں، فرنیچر اور ساز و سامان ملبوسات اور انسانی ڈھانچے شامل ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ برتن اور مجسمے ان میں شامل کیے جاتے ہیں۔

۹۔ مطبوعہ آثار

ان میں نصابی کتب، معاہدات، حاضری کے فارم اور اخباری اشتہارات شامل ہیں۔

۱۰۔ خطی مواد

چمڑے پر لکھے ہوئے مخطوطات اور جدید دور کی ٹائپ کی ہوئی دستاویزات اور مصوری کے نمونے ہی اس میں شامل ہیں چونکہ آثار ٹھوس شہادت فراہم کرتے ہیں اسی شہادت جن کا ذاتی طور پر معائنہ کیا جاسکتا ہے اس لیے وہ

ریکارڈ کی نسبت زیادہ قابل اعتماد مآخذ بن جاتے ہیں۔

متفرقات:

ان میں یہ چیزیں شامل ہیں جن سے فن کے متعلق نمونے، موسیقی کی دھنیں، یادگاریں اور دیگر متفرق ذرائع سے معلومات مل سکتی ہیں۔تاریخی تحقیق کے سلسلے میں چند مصادر کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ ان کو لائبریری سائنسی علوم مثلاً انسانی علوم، معاشرتی علوم کی تاریخوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے ۔ان مصادر کو مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

۱۔ سالنامے

ایسا ریکارڈ جو سالنامہ بنیاد پر مرتب کیا جاتا ہے اس میں عام طور پر واقعات کو ذاتی اعتبار سے درج کیا جاتا ہے لیکن ان کی اہمیت کا اظہار نہیں کیا جاتا مثلاً کتب خانوں یا دیگر اداروں کی سالانہ رپورٹیں وغیرہ۔

۲۔ دستاویزات

ان میں پبلک اور سرکاری دستاویزات آتی ہیں۔ یہ اصطلاحیں اس مخزن کے لیے بھی استعمال کی جاتی ہیں جہاں دستاویزات کو محفوظ کیا جاتا ہے۔ ان کی ترتیب و تنظیم کی جاتی ہے اور ان کو استعمال کیا جاتا ہے۔

۳۔ فہرست

چیزوں کی مکمل فہرست، کتب،ساز و سامان وغیرہ عام طور پر وضاحتی نوعیت کی ہوتی ہے اور کسی نظام کے تحت دیا ہوتا ہے۔

۴۔ کرانیکل

حقائق و واقعات کا ذاتی اعتبار جن میں ایک شخص دوسرے کے نام جائیداد کی منتقلی کا ریکارڈ ہوتا ہے۔

۵۔ قصے کہانیاں

غیر معمولی واقعات کی کہانی جو ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتی ہے۔ اس کی اصل روایتی یا افسانوی نوعیت کی ہوتی ہے اور ایسی اصطلاح جس کی عام طور پر جانچ پرکھ نہیں کی جا سکتی۔

۶۔ مخطوطہ

ایسی دستاویزات جو خطی ہو یا ٹائپ کی ہو اس میں کاربن کی کاپیاں بھی شامل کی جاتی ہیں، اس میں خطوط، تاریں، روزنامچے، رسید، ذاتی حالات، فہرستیں، اجلاس کی روداد، ٹیکس کے ریکارڈ، قانونی سرٹیفکیٹ وغیرہ۔

۷۔ یادداشت

ان واقعات کی یادداشت یا رپورٹ جن کی بنیادی مصنف کی زندگی اس کے مشاہدات یا اس کی خاص اطلاع ان ریکارڈ کو یادداشتیں کہتے ہیں۔

۸۔ یادگار

کسی فرد کے واقعے کی یاد میں تعمیر کی گئی عمارت یا کوئی یادگار جس کو اس کے نام سے موسوم کیا گیا ہو۔

۹۔ اسناد، حقوق و مراعات

ایسی دستاویز جن کی جائیداد کے استحقاق کی شہادت موجود ہو یا حقوق و مراعات کے مطالعے کی شہادت موجود ہو۔

۱۰۔ رجسٹر

تحریری ریکارڈ جو کہ عام طور پر سرکاری نوعیت کا ہوتا ہے اور اس کو مستقبل میں استعمال کرنے کے لیے مرتب کیا جاتا ہے اس میں واقعات مثلاً پیدائش، موت کے بارے میں کسی کے اندراجات ہوتے ہیں۔ کتب خانوں میں بھی اندراجی رجسٹر تیار کیے جاتے ہیں۔

۱۱۔ رول

ناموں کی فہرست جن کو کسی خاص مقصد کے لیے ریکارڈ کیا جاتا ہے۔ اس کا استعمال حاضری کی پڑتال کے لیے کیا جاتا ہے مثلاً کلاس میں حاضری یا کسی محکمے میں حاضری کا رجسٹر۔

دستاویزی تحقیق کی اقسام:

دستاویزی تحقیق کو مختلف اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ سوانح حیات

۲۔ اداروں اور تنظیموں کی تاریخ

۳۔ ذرائع اور اثرات

۴۔ ترتیب وتدوین، متن

۵۔ نظریات کی تاریخ

۶۔ کتابیات

۱۔ سوانح حیات

اس میں کسی علم کی کسی معروف شخصیت کی زندگی کردار اور کارناموں کے بارے میں بڑے بڑے حقائق کو جمع کیا جاتا ہے اور ان کو صداقت و دیانت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔

۲۔ اداروں اور تنظیموں کی تاریخ

اداروں اور تنظیموں کی تاریخ کے لیے دستاویزی تحقیق کا طریقہ کار استعمال کیا جاتا ہے۔ جامعات، کتب خانے اور دوسرے ادارے اس میں آجاتے ہیں۔ پاکستان میں موجود جامعات اور کتب خانوں پر کچھ تحقیقی کام پہلے ہو چکا ہے۔

۳۔ ذرائع اور اثرات کی تاریخ

اس قسم کی تاریخ میں یہ جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ کسی فرد یا جماعت کے

خیالات تحریروں اور خاص کارناموں پر ایسے عوامل مثلاً تعلیم، احباب، مطالعہ، روز مرہ زندگی کے واقعات اور بالعموم ماحول کس طرح اثر انداز ہوئے۔ عام طور اس طرح کی تحقیق کرنے کا طریقہ یہ ہوتا ہے کہ اس فرد کے تحریری یا زبانی بیانات یا اس کے طرز عمل میں اس امر کی شہادت معلوم کی جاتی ہے۔

۴۔ ترتیب و تدوین، متن

دستاویزی تاریخ میں تدوین، متن بہت اہمیت رکھتا ہے۔ کسی مصنف کی کتاب کو دیکھنا۔ کسی کتاب کے پرانے ایڈیشن کے حواشی کو نئی شکل دینا، کسی اہم مخطوطے کو مرتب کر کے عام استفادے کے لیے شائع کرنا، مرتب کو چاہیے کہ متن میں کی گئی مصنف کی تبدیلیوں کو بھی پیش نظر رکھے۔ متن میں موجود ظاہری اور امکانی اغلاط اور غلط مطبوعہ الفاظ کو درست کر دینا چاہیے۔

۵۔ نظریات کی تاریخ

اس میں عموماً بڑے بڑے فلسفیانہ اور سائنسی نظریات کی تاریخ پر تحقیق کی جاتی ہے یعنی معلوم کیا جاتا ہے کہ اس نظریے کا ظہور سب سے پہلے کب ہوا اور یہ کن ارتقائی مراحل سے گزر کر اپنی اصل صورت میں آیا۔

۶۔ کتابیات

کسی بھی شعبہ علم میں کتابیات کی تدوین، دستاویزی تحقیق کے طریقے سے کی جاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کتابیات کے بغیر یہ سب کچھ خاموش ہے۔ اس سے کتابیات کی اہمیت و افادیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس کے ذریعے تحقیق کرنے والوں کا بہت سا وقت بچ جاتا ہے۔ محقق کو کسی موضوع کے بارے میں ایک ہی مقام پر کتب اور دیگر معلوماتی ذرائع کے اندراجات مل جاتے ہیں۔

حقائق کی وضاحت:

محقق جب اپنے زیر تحقیق مسئلے کے بارے میں شہادت جمع کر لیتا ہے تو پھر جمع کیے ہوئے حقائق سے نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ ریسرچ رپورٹ کو لکھتے وقت تحقیق کرنے والے کو کئی مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔

مورخین کو چاہیے کہ وہ اس شہادت کو زیادہ اہمیت دیں جو ان کے زیر تحقیق مسئلے کے لیے سب سے زیادہ اہم اور معنی خیز ہو۔ اس کی توضیع اور توجیح بھی کی جائے۔

اگر مؤرخ تمام متعلقہ عوامل کو زیر غور لانے میں ناکام رہے تو جو تاریخ وہ لکھے گا وہ جانب دارانہ ہوگی۔ مورخین اس وقت مکمل تاریخوں کے بجائے تخمینے اور اندازے پیش کرتے ہیں جب وہ ایسی وضاحتیں پیش کرتے ہیں جو ان لوگوں کے ریکارڈ سے نہیں لی جاتیں جو ان واقعات میں شریک لوگوں کے محرکات کے درمیان تعلقات کو مضبوطی سے قائم نہ کیے گئے ہوں۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ماخذات

۱۔ ملک عابد پروفیسر: عماد التحقیق ۔ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۔۱۹۷۸ء، ص۱۴۔

۲۔ سید عبداللہ ڈاکٹر: (مضمون) تحقیق و تنقید، اردو نامہ کراچی ۔اپریل تا جون ۱۹۸۷ء ص ۱۰۹

۳۔عبدالودود قاضی: اصول تحقیق اردو سوسائٹی، شعبہ اردو لکھنو یونیورسٹی ۔۱۹۷۶ء ص ۱۰۹

۴۔تنک سنگھ ڈاکٹر: نویں شودھ وگیان، پرکاش سنتھان پی ۱۹۹۲ء ص ۲۰

۵۔ آفتاب احمد ڈاکٹر، کلاس لیکچر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء

قاضی عبدالقادر ڈاکٹر، اخبار اردو، اپریل ۲۰۰۱ء، اکتوبر ۲۰۰۱ء، مارچ ۲۰۰۲ء۔

۶۔ گوہر نوشاہی ڈاکٹر، تحقیقی زاویے۔

۷۔ گیان چند ڈاکٹر، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۴ء

۸۔ گوہر نوشاہی ڈاکٹر کلاس لیکچر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، ۲۰۰۴ء

کشور تصدق

برصغیر کی نامور خواتین کا تذکرہ۔''نسوان ہند''

Fasihuddin Balkhi's *Tazkara-e-Niswan-e-Hind* is a compilation that dicusses the lives of 50 women of the 19th century. This important document has been discussed in this essay along with the significance of its contents.

✣•✣•✣•✣•✣•✣•✣

تذکرہ نگاری:

تذکرہ نگاری کی عام تعریف کے مطابق'' بیاض'' کی ترقی یافتہ صورت کا نام تذکرہ ہے۔ بیاض میں صرف اشعار کا انتخاب ہوتا تھا پھر جب اسی میں صاحبان اشعار کے نام اور احوال کا اضافہ کیا گیا تو اس کا نام''تذکرہ'' ہوا۔ انہی تذکروں کے ذریعے ہم ماضی اور حال میں ربط کر کے کلاسیکل ادب اور شاعری میں تنقید و تحقیق کے ذریعے تقدیم و تاخیر کا تعین کر سکتے ہیں۔

لغات اردو فارسی میں بھی ''تذکرہ'' کے کئی اور معنی کے ساتھ یہ معنی بھی بتائے گئے ہیں کہ''اسی کتاب جس میں شعرا کا حال لکھا جائے۔'' گویا، لغت کی رو سے اصطلاح شعر و ادب میں اشعار اور احوال شعرا سے متعلق کتاب کو تذکرہ کہتے ہیں، لیکن جب شعر و ادب کے سیاق و سباق سے ہٹ کر اسے استعمال کیا جائے گا تو اس سے مراد صرف شعرا کا تذکرہ نہیں بلکہ علما، فضلا، صوفیا، اطبا، اولیا اور حکما کا تذکرہ بھی ہوسکتا ہے۔ اہل قلم

کے مطابق:

''تذکرہ ایک قسم کی تاریخ ہے ان میں تضاد یہ ہے کہ تاریخ میں بحث، واقعات زمانہ سے ہوتی ہے جبکہ تذکرے میں اشخاص کا بیان ہوتا ہے۔''(۱)

اردو شعرا کے قدیم ترین تذکرے:

محققین کے نزدیک قدیم ترین تذکروں میں مندرجہ ذیل کے نام لیے جاتے ہیں:

۱۔ نکات الشعرا، از میر تقی میر، مولفہ ۱۱۶۵ھ
۲۔ گلشن گفتار، از حمید اورنگ آبادی، مولفہ ۱۱۶۵ھ
۳۔ تحفۃ الشعرا، از افضل بیگ قاقشال، مولفہ ۱۱۶۵ھ
۴۔ ریختہ گویاں، از فتح علی حسینی گردیزی، مولفہ ۱۱۶۶ھ
۵۔ مخزن نکات، از قیام الدین قائم، مولفہ ۱۱۶۸ھ''(۲)

تذکرہ نسواں ہند:

تذکرہ نسواں ہند جسے فصیح الدین بلخی نے مرتب کیا ہے جس میں قدیم زمانے سے لے کر دور حاضر تک ملک ہند کی نامور خواتین کا اندراج ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے:

''اس کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' مصنفہ ۱۸۸۰ء سے قبل اردو شعرا کے جتنے تذکرے لکھے گئے ہیں وہ فارسی زبان کے ہیں۔'(۳)

اس سے معلوم یہ ہوا کہ تذکرہ نگاری کا فن فارسی سے اردو ادب میں آیا۔ علمی، ادبی، فنی، سیاسی اور تمدنی اور اخلاقی صلاحیتوں کا درست اندازہ لگانے کے لیے عورتوں کے

حالات سے واقفیت بھی اشد ضروری ہے۔ مورخوں اور تذکرہ نگاروں نے مردوں کے حالات تو بڑی شدومد کے ساتھ لکھے ہیں مگر خواتین کے تذکرے محض ضمناً درج کیے گئے ہیں اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ عورتوں کے کارناموں کو اہمیت کی نگاہ سے دیکھنا مردوں کی عظمت اور برتری کے خلاف سمجھا جاتا تھا۔ لیکن ان تمام قیود اور پابندیوں کے باوجود ملک ہند کی خواتین کی صفات اور کارنامے اس قدر اہم، عظیم الشان اور حیرت انگیز ہیں کہ ان کی مثالیں کسی اور ملک کی تاریخ میں کمتر پائی جاتی ہیں۔

اس ضمن میں ایک بہتر اور اچھی کوشش تذکرہ ''نسوان ہند'' ہے جس کو فصیح الدین بلخی نے مرتب کیا ہے مگر اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ یہ تذکرہ بھی خاص طور پر خواتین شعرا پر نہیں۔ کیونکہ بلخی نے کتاب کے ٹائٹل پر خود لکھا ہے۔

> ''شاعرات، مصنفات، کاملات، شہیرات اور مقدسات کے حالات مستند تواریخ اور تذکرہ سے اخذ کر کے تحقیقات کے ساتھ درج کیے گئے ہیں۔'' (۳)

اگرچہ ''نسوان ہند'' خالصتاً خواتین شعرا کا تذکرہ نہیں ہے مگر مجموعی طور پر یہ ایک بہتر اور اچھی کوشش ہے۔ خواتین کو منظر عام پر لانے کی ایک اور کوشش ''بہارستان ناز'' بھی ہے جس کے مصنف حکیم فصیح الدین رنج ہیں جو غالب کے شاگرد تھے یہ ۱۸۶۲ء میں اردو زبان میں لکھا جانے والا پہلا تذکرہ ہے۔ اس میں ۱۸۴ شاعرات شامل ہیں اور ان میں سے بیشتر بازاری خواتین ہیں۔ لیکن بقول خلیل الرحمٰن داؤدی کے:

> ''لیکن یہ طوائفیں آج کل کی طوائفیں نہیں ہیں جو نیم تعلیم یافتہ ہوتی ہیں اور آئین معاشرت و آداب وتمدن سے کوسوں دور۔ اس عہد کی طوائفوں کا ایک مخصوص کلچر تھا۔ شرفاء کا ان سے ملنا جلنا ناپسندیدہ نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ بڑے بڑے اصحاب فضل و کمال ان سے وابستگی

کے اظہار کو اپنے لیے موجب ننگ و عار نہیں سمجھتے تھے۔''(۴)

اس تذکرے ''نسوان ہند'' کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ تذکرہ اردو زبان میں ہے اور دوسری خوبی یہ ہے کہ اس تذکرے کی ساری عبارت مقفیٰ و مسجع ہے جیسے:

''مورخوں اور تذکرہ نگاروں نے عموماً مردوں کے حالات شد و مد
کے ساتھ لکھے یں لیکن عورتوں کے تذکرے مردوں کے حالات کے
سلسلے میں محض ضمناً درج کیے ہیں۔''

فنی حوالے سے اس تذکرے میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ اس میں تمام شاعرات کا ذکر حروف تہجی کے ساتھ کیا گیا ہے۔

اس تذکرے میں ۵۰۰ خواتین کے حالات ہیں، ان خواتین میں ۲۸۶ شاعرات، ۵۴ مصنفات اور ذی علم خواتین، ۱۶ کامالات، جنہوں نے کسی خاص فن میں کمال حاصل کیا، ۱۰۱ شہیرات جنہوں نے سیاسی، تمدنی، اخلاقی یا کسی ذاتی وصف کے سبب شہرت حاصل کی اور ۴۱ مقدمات ہیں یعنی کہ وہ خواتین جن کو مذہبی تقدس کے تحت شہرت وعظمت حاصل ہے۔

لہٰذا خواتین کی مندرجہ بالا صفات کے اعتبار سے اس مسودے کو پانچ حصوں میں تقسیم کر کے بات کرنا مناسب ہے۔

حصہ اوّل شاعرات

۱۔اثیمہ

یہ مشہور و معروف شاعرہ اہلیہ قادر محی الدین خان بہادر ساکنہ مدارس تھیں۔ اس خاتون نے مثنوی ناری میں میر حسن کا مقابلہ کیا۔ ان کی تصانیف میں مثنوی گلبن مہ رخاں، مثنوی گلشن مہوشان، مثنوی گلشن شاہداں، چوتھی کتاب گلشن عاشقاں نثر میں اور پانچویں کتاب اردو اردو دیوان ہے۔ ان کا تعلق شاعر گھرانے سے تھا۔

۲۔ امراؤ

امراؤ متخلص باسم خود لکھنو کی ایک شاہد بازاری تھی۔ جس کے کئی اشعار تذکرۃ النساء میں نظر سے گزرے مثلاً:

گر مجکو سیر کا کل خمدار نہ ہوتا
تو یوں میں بلاؤں میں گرفتار نہ ہوتا
پلادے ساقیا زوروں پہ ہو عالم جوانی کا
لگا دے خم مرے منہ سے شراب ارغوانی کا

۳۔اختر:

یہ ایک مشہور شاعرہ اور ادیبہ ہیں ،قوم و وطن کی خدمت اور ادب نوازی میں ممتاز ہیں کہ کوئی ہندوستانی خاتون ان کے مقابل کی نہیں مانی جاتی۔ ان کی نسبت بلخی'' نسوان ہند'' میں یوں رقم طراز ہیں:

'' ان کی پیدائش ۱۹۱۸ء میں حیدر آباد دکن میں ہوئی۔ اسی لیے حیدر آبادی مشہور تھیں۔ آبائی وطن لکھنو تھا۔ آل انڈیا اردو کانفرنس بنگلور نے ان کی سخن طرازی کے صلہ میں'' زہرہ سخن'' کے خطاب سے نوازا۔ ادب و شاعری کا ذوق فطری تھا۔''(۴)

نمونہ کلام:

شعر ہے صرف واردات کا نام
شعر کو میں سمجھتی ہوں الہام
پردہ شعر میں ہے اک آفاق
نغمہ شعر/ مصلح اخلاق

۴۔ ادا:

نام فاطمہ بیگم تھا اور ادا تخلص تھا۔ ان کا اصل وطن لکھنو تھا لیکن تعلیم و تربیت حیدر

آباد میں حاصل کی ۔ان کی شاعری اکثر نظموں پر مشتمل ہے۔ ان کا نمونہ کلام یہ ہے کہ:

جب فضا میں سکوت ہوتا ہے
ذرہ ذرہ جہاں کا سوتا ہے
جب فلک پر گھٹائیں چھاتی ہیں
بجلیاں کوند کر ڈراتی ہیں
اور جب کوئی خوف کھاتا ہے
رخ رنگیں کو ڈھانپ لیتا ہے
ہمیں معلوم ہوتا ہے ایسا
کہ ہماری جبیں کی ہے یہ ضیا
محو پہروں اسی میں رہتی ہوں
دل کو تسکیں یوں ہی دیتی ہوں
مگر افسوس تم نہیں آتے

ادا کی شاعری بڑی مترنم اور دل آویز معلوم ہوتی ہے اور یہی ان کی شہرت کا سبب بھی بنی۔

۵۔ بی بی طاہرہ:

یہ خاتون حضرت تاج العارفین شاہ کی دختر اور شاہ برکت اللہ کی اہلیہ تھیں۔ بڑی عالمہ، فاضلہ اور عابدہ تھیں۔ فقہی مسائل کا درس اپنے والد سے لیا تھا، تصوف سے خاص شغف رکھتی تھیں۔ شعر گوئی سے فطری مناسبت تھی۔ لیکن شوہر کے منع کرنے پر اپنا کلام خود ہی نذر آتش کر دیا۔ ان کے بیٹے شاہ وجہہ اللہ نے کچھ کلام اپنی بیاض میں نقل کر لیا تھا۔ اسی کا کچھ حصہ باقی ہے۔

٦۔ بنو:

نام اور تخلص بنو تھا، دہلی کی رہنے والی تھی۔ آشفتہ کی محبت میں گرفتار ہو کر

شاعری کو اپنا شعار بنایا اور بقول رنج:

''ہزاروں مردوں سے اچھی شاعری کرتی تھی۔''(۵)

اس کا محبوب آشفتہ بھی شاعر تھا۔اس نے کسی وجہ سے اپنے گلے پر چھری پھیر کر خودکشی کر لی تھی جس کا بنو کو ایسا خلق ہوا کہ وہ بھی تپ دق میں مبتلا ہو کر چھ مہینے کے بعد ہی انتقال کر گئی۔

نمونہ کلام:

میں تب غم سے جلوں اور یہ کریں دق کا علاج
لہو سمجھ الٹی طبیبوں کی تو اس کا کیا علاج

نہ تو موت آتی ہے نے زیست کا یارا مجکو
ہائے آشفتہ ترے مرنے نے مارا مجکو

موت پر بس نہیں چلتا ہے کروں کیا،ورنہ
تو نہیں ہو تو نہیں زیست گوارا مجکو

ہے غضب، وہ تو مرے اور جیوں میں بنو
موت آجائے تو ملے عمر دوبارہ مجکو

۷۔پکھراج:

آگرہ کی رہنے والی ایک خوش باش شاعرہ تھیں۔اٹاوہ میں قیام پذیر تھیں۔عمدہ اور صاف کلام کی بدولت مشہور تھیں۔مثلاً یہ چند اشعار:

ہم ہی ہر طرح ٹھہرتے ہیں قطا وار ان کے
جب بگڑتی ہے کوئی بات بنا دیتے ہیں

خواب میں سیر کیا کرتی ہیں آنکھیں ان کی
آپ سوتے ہیں تو جادو کو جگا دیتے ہیں

۸۔ جانی:

ان کا نام بیگم جان تھا۔ یہ نواب قمر الدین خان کی دختر اور نواب آصف الدولہ (والی اودھ) کی زوجہ تھیں۔ شاعری میں خاصی مشق رکھتی تھیں۔ سخن الشعرا، تذکرہ النسا اور مشاہیر نسوان وغیرہ میں ان کا ذکر موجود ہے۔

نہیں ٹانکے مرے زخم جگر پر
یہ اس کا خندہ دنداں نما ہے
نہیں ٹلتی کسی عنوان سر سے
شب غم بھی کوئی ک الی بلا ہے

۹۔ جمعیت:

ان کا تخلص جمعیت تھا اور شاید نام بھی یہی ہو، اس کا شاعراہ کے اہم ہونے کا سبب اس کا غیر مسلم ہونا تھا۔ اس کی ماں ہندی الاصل اور باپ یورپین تھا اور یہ خود کسی انگریز میجر آرجسٹن کی بیوی تھی۔ بلخی نے اس کے متعلق یوں لکھا ہے کہ:

''موسیقی سے گہرا لگاؤ رکھتی تھی اور آگرہ کے گویوں کو اس کے لکھے ہوئے گیت ازبر تھے۔''(۷)

انگریزی کے علاوہ اردو اور فارسی سے بھی بخوبی واقف تھی اور برج بھاشا پر بھی دسترس رکھتی تھی ۔ تذکرۃ الخواتین میں بھی اس خاتون کا ذکر موجود ہے۔ انسان جہاں رہتا ہے وہ خود کو وہاں کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ جیسے کہ جمعیت کی شاعری آگرہ نے مروجہ مضامین اور دستور کے مطابق تھی۔ اس کے اشعار کسی بھی طرح باقی شاعرات سے کم نہیں ہیں۔ مثلاً:

روٹھا ہے ہمارا جو وہ دلبر کئی دن سے
اس واسطے رہتی ہوں مضطر کئی دن سے

مقسوم کی خوبی ہے یہ قسمت کا ہو احسان
رہتا ہے خفا مجھ سے جو دلبر کئی دن سے

۱۰۔ چندا ماہ لقا:

ولی دکنی کی طرح چندا کو اردو کی سب سے پہلی صاحب دیوان شاعرہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ چندا ۱۱۸۱ھ کے قریب پیدا ہوئی اور ترکی النسل ہونے کے سبب حسن و جمال میں بے نظیر تھی۔ بلخی اس کے متعلق یوں لکھتے ہیں:

''میر عالم دیوان سکندر جاہ والی ملک دکن نے اپنی مثنوی میں جس حسین شاعرہ کا سراپا لکھا ہے وہ یہی شاعرہ تھی۔''(۷)

جبکہ رنج نے چندا کا نام چندہ رنڈی لکھا ہے اور بلخی اور رنج دونوں نے اسے طوائف یا بازاری عورت کہا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ چندا کا خاندان معزز اور اعلیٰ تھا۔ اس کے والد کا نام مرزا سلطان نظر تھا جو شاہی خاندان کی خدمت پر معمور تھے۔ چندا کی ماں کا نام میدا بی بی تھا۔ جب چندہ کا ننھیال ہجرت کر کے دیولیہ پہنچا اور بھگتیوں کے محلے میں قیام کیا تو چونکدہ بھگتیوں کا پیشہ گانا بجانا تھا یوں ان لڑکیوں نے بھی گانا بجانا سیکھا جب معاشی حالات بہت بگڑ گئے تو ان لڑکیوں نے بھی محل میں گانا بجانا شروع کیا اور یوں ان کے حسن اور آواز کی دھوم اردگرد کے علاقوں میں پھیل گئی۔ چندا کی پیدائش کے بعد اس کی ماں نے دنیا داری چھوڑ کر یاد الٰہی میں دل لگا لیا اور چندا کی سوتیلی بہن مہتاب بی بی نے چندا کی پرورش کی۔

چندہ ایک غر معمولی لڑکی تھی، اس کی پرورش نہایت شاندار طریقے سے ہوئی۔ وہ اردو، فارسی، عربی وغیرہ جانتی تھی۔ شاعری اور تاریخ سے اسے گہرا لگاؤ تھا۔ وہ طبعاً خوش مزاج، بذلہ سنج، لطیفہ گو، شوقی پسند، حاضر جواب اور موسیقی کی ماہر بھی تھی۔ چندا کے بہنوئی (نواب میر نظام علی خان آصف جاہ ثانی) نے اسے ماہ لقا کا خطاب عطا کیا۔

وہ فن سپہ گری اور شہسواری میں بھی مشاق تھی۔ اکثر مردانہ لباس پہن کر کمر سے تلوار لگائے گھوڑے پر سیر کو نکلا کرتی تھی۔ چندا حاجت روائی میں بھی بہت مشہور تھی۔ اسے عمارتوں کا بھی شوق تھا۔ اس نے دو لاکھ صرف سے اپنے لیے مقبرہ بنوایا۔ چندا شاعری میں شیر محمد خان ایمان کی شاگرد تھیاور اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں اچھے اشعار کھتی تھی۔ چندا نے ساٹھ برس کی عمر پا کر ۱۲۴۰ھ میں انتقال کیا۔

نمونہ کلام

یوں تو چندا پورا دیوان موجود ہے مگر رنج ''بہارستان ناز'' میں یہ شعر یوں درج کرتے ہیں کہ:

''یہ شعر ہاتھ آیا ہے جس کی ردیف نے کو ہم کو خوب ہنسایا ہے۔''

اخلاق سے تو واقف جہان ھیگا
پر آپ کو غلط کچھ اب تک گمان ھیگا
یک لخت پارہ پارہ کر ڈالوں آئینہ کا
پر کیا کروں کہ تیرا منہ درمیان ھیگا

کچھ فارسی اشعار:

بروز حشر الٰہی جو نامہ عملم
کنند باز کہ آں روز باز خواہ من است
بکن مقابلہ آں را بہ سرنوشت ازل
کمی و بیشی اگر باشد آں گناہ من است
گرانی می کند بار تبسم لعل جاناں را
کہ آں لب از نزاکت برندار و سرخی پاں را

چندا کی شاعری اس کے ذاتی جذبات و واردات کی ترجمان ہے۔ اس کے طرز

بیان میں سادگی اور زبان میں سلاست پائی جاتی ہے ۔ وہ ماہ لقا کے لقب سے ایک جانی پہچانی شاعرہ ہے۔

۱۱۔ حیا:

ان کا نام کنیز فاطمہ اور تخلص حیا تھا۔ یہ خاتون چودھری نعمت اللہ ایڈوکیٹ کی بیٹی اور چودھری عبدالرحمٰن ساکن سندیلہ کی اہلیہ تھیں۔ انہیں ادبی کاموں سے خاص شغف تھا۔ انہوں نے لکھنو سے ایک رسالہ بھی نکالا جس کی وہ خود اڈیٹر تھیں ۔ چند اشعار بطور نمونہ:

گلے تو ملتے ہیں احباب اے حیا اب بھی
مگر دلوں میں صداقت کی جو نہیں باقی

۱۲۔ حجاب:

یہ کلکتہ کی ایک مشہور اور خوش باش شاعرہ تھیں جو موسیقی میں بھی مشاق تھیں ایک دفعہ ایک میلے میں گئیں تو داغ دہلوی ان پر فریفتہ ہو گئے اپنی اس فریفتگی کو داغ نے اپنی ایک غزل کے مقطع یوں بیان کیا ہے:

درپردہ تم جلاؤ، جلاؤں نہ میں چہ خوش
میرا بھی نام داغ ہے گر تم حجاب ہو

حجاب کا نمونہ کلام:

حال حجاب قابل شرح و بیاں نہیں
آنسو نہ ٹپکے سن کے یہ وہ داستاں نہیں
وہ اور میرے گھر میں چلے آئیں خود بخود
سر پر مرے حجاب مگر آسماں نہیں

۱۳۔ دلہن:

نہایت نیک سیرت خاتون تھیں ۔ نام اور تخلص دلہن تھا۔ نواب انتظام الدولہ کی

دختر اور نواب آصف الدولہ والی اودھ کی زوجہ تھیں۔ گھریلو اور نیک سیرت خاتون تھیں۔

اشعار:

جہاں کے باغ میں ہم بھی بہار رکھتے ہیں
مثال لالہ کے دل دغدار رکھتے ہیں
بہار ہے پھوڑ کے آنکھوں سے آبلہ دل کا
تری کی راہ سے نکلا ہے قافلہ دل کا

۱۴۔ گلبدن بیگم:

گلبدن بیگم ۹۲۹ھ بمطابق ۱۵۲۲ء میں بابل میں پیدا ہوئیں۔ وہ ہندوستان کے بادشاہ ظہیر الدین بابر کی بیٹی تھیں۔ ان کی شادی فضر خواجہ سے ہوئی ۔ان کی والدہ کا نام صالحہ سلطان (تاریخ میں دلدار بیگم کے نام سے مشہور تھیں) تھا۔ ہمایوں نامہ گلبدن ہی کی تصنیف ہے جس میں ہمایوں بادشاہ اور اس کے مقبروں کے حالات فارسی میں بیان کیے گئے ہیں ۔ایک کتاب ہندوستان کی بیں بڑی خواتین میں درج ہے کہ ہمایوں نامہ کے شروع میں گلبدن بیگم لکھتیں ہیں۔

''عرش آشیانی (اکبر اعظم) کی طرف سے ایک فرمان جاری ہوا کہ فردوس مکانی (بابر) اور حضرت جنت آشیانی (ہمایوں) کے بارے میں مجھے جو معلوم ہوا ہے اسے ورطہ تحریر میں لے آؤں۔''

۱۵۔ گوہر:

گوہر سلطان پور میں پیدا ہوئیں، نام اور تخلص گوہر تھا، انہوں نے اردو اور فارسی کی تعلیم حاصل کر رکھی تھی۔ کچھ انگریزی تعلیم بھی حاصل کر رکھی تھی اور یہ پرانی شاعرات کے مقابلے میں زیادہ تعلیم یافتہ تھیں۔ انہیں گلوکاری کا بھی شوق تھا۔

نمونہ کلام:

بس روٹھ گئی رسم دل لگی کی
روئے وہ جو بات کی ہنسی کی

۱۶۔ ناز:

نہایت خوبصورت شکل و سیرت کی مالک اس خاتون شاعرہ کا نام بندی جان اور تخلص ناز تھا۔ یہ اچھی گلوکارہ اور موسیقار تھی۔ تلیم یافتہ بھی تھیں، اردو، انگریزی اور فارسی پر عبور حاصل تھا۔ سلائی کڑھائی وغیرہ میں بھی ماہر تھیں۔ عظیم آباد کی طوائف مشہور تھی۔ موسیقی میں اتنی گہری مہارت تھی کہ اکثر بڑے بڑے استادوں کی بھی اصلاح کیا کرتی تھی۔ نمونہ کلام:

چھوڑ کر اپنی بادشاہی کو
تیرے در پر فقیر ہو بیٹھے
ان کی محفل میں کہاں ہم سے غریبوں کا گزر
دیکھ لیتے ہیں مگر راہ میں آتے جاتے

۱۷۔ یاسمن:

یہ سہارن پور کی ایک شاعرہ تھی۔ تذکرہ ''بہارستان ناز'' یاسمن پر ختم ہوتا ہے۔ رنج ان کے بارے میں یوں کہتے ہیں:

''یاسمن تخلص اور تومن نام ہے، سہارن پور رہنے کا مقام ہے۔ علم مجلسی میں رشک حسینان بازاری ہے۔ اگرچہ میں نے اسے دیکھا نہیں مگر سنتا ہوں کہ عادت کی اچھی یہ بے چاری ہے۔''

حصہ دوم مصنفات

۱۔ ابھے بھارتی:

بہترین مصنفہ تھیں، بڑے بڑے ذی علم پنڈت مذہبی مباحثوں کے پیچیدہ مسائل میں ان کی طرف رجوع کرتے تھے اور ان کے جواب کو ہی مسئلے کا آخری حل سمجھا جاتا تھا۔ وافر مقدار میں علم و فضل سے بہرہ ور تھیں، علم عروض اور ناٹک پر بھی عبور رکھتی تھی۔

۲۔ بی بی صالحہ

یہ ایک عظیم صوفی و عالم شاہ فضل عظیم کی بیٹی تھیں۔ اپنے والد ہی کی بدولت اردو، فارسی اور عربی پر قدرت حاصل کی۔ صبر و استقلال کا مرقع تھی۔ زیورات کی زکوۃ پابندی سے ادا کرتی تھی کئی رسالے شائع کیے۔ انہوں نے اپنے والد کی وفات پر ایک تاریخی نظم بھی لکھی۔

۳۔ جیلانی بانو:

جیلانی بانو حیدر آباد دکن کی ایک مشہور افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانے ہندوستان و پاکستان میں مشہور و مقبول ہیں۔ ان کے ذاتی حالات تو درست معلوم نہ ہوئے مگر ان کی تحریروں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ خاتون ترقی پسند ادب سے گہری دلچسپی رکھتی ہیں۔ رسالہ نقوش کے افسانہ نمبر میں بھی ان کا افسانہ شائع ہو چکا ہے۔

۴۔ خدیجہ مستور:

یہ خاتون ۷ دسمبر ۱۹۲۷ء کو لکھنو کے ایک متوسط گھرانے میں پیدا ہوئیں۔ فن صحافت ان کا خاص مشغلہ ہے۔ ظہیر بابر صاحب سے ان کی شادی ہوئی ہے۔ پاکستان بننے کے بعد سے لاہور میں مقیم ہیں۔ ''بوچھار'' اور ''کھیل'' یہ دو افسانوں کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔

۵۔سریمتی ہر دیوی:

اس ہندوستانی خاتون نے عورتوں کی اخلاقی اور سماجی حالت کو درست کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ کئی رسالے اردو، ہندی اور انگریزی میں شائع کیے۔ ۱۸۸۹ء میں لاہور سے ایک ماہانہ رسالہ ''بھارت بھاگنی'' ناگری زبان میں جاری کیا۔

عورتوں پر ہونے والے ظلم، تعلیم طفلاں اور حقوق نسواں پر بھی ایک رسالہ لکھا بعض قدامت پسندوں نے اس خاتون کی بڑی مخالفت بھی کی۔

۶۔عصمت چغتائی

عصمت چغتائی افسانہ نگاری میں ایک معروف نام، انہوں نے علی گڑھ سے بی۔ اے بی۔ٹی کا امتحان پاس کیا۔ کئی سال تک درس و تدریس کے پیشے سے منسلک رہیں۔۱۹۴۲ء میں شاہد لطیف صاحب کی زوجہ ہوئیں۔ کچھ عرصہ بمبئی میں قیام کیا اور کئی فلمی افسانے بھی لکھے ان کے افسانوں کے اب تک چار مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن میں (۱) کلیاں (۲) چوٹیں (۳) ایک بات (۴) چھوئی موئی وغیرہ شامل ہیں۔ پرکاش پنڈت نے ''سرخ آنچل'' میں ان کا ایک افسانہ ''بہو بیٹیاں'' نقل کیا ہے۔اس کے علاوہ ان کے دو ناول بھی مشہور ہوئے ہیں۔ (۱) ضدی (۲) ٹیڑھی لکیر

۷۔قرۃ العین حیدر:

یہ خاتون ۲۰ جنوری ۱۹۲۶ء کو پیدا ہوئیں۔ سید حیدر یلدرم مرحوم کی بیٹی ہیں۔ بنارس ہندو یونیورسٹی سے میٹرک کیا۔ ہرن کالج لکھنو سے بی۔ اے اور ایم۔اے کی ڈگریاں حاصل کیں۔ مصوری اور کلاسیکل میوزک کی شوقین تھیں۔ ایک عرصے تک اپنے والد کی پرائیویٹ سیکرٹری رہیں وہ مضامین یا افسانے بولتے جاتے تھے اور یہ لکھتی جاتی تھیں۔لکھنو ریڈیو کے ادبی اور تمثیلی پروگراموں میں بھی حصہ لیتی تھیں۔ کسی ادبی رسالے میں ان کا پہلا مضمون ۱۹۴۳ء میں ''لالہ رخ'' کے فرضی نام سے چھپا تھا۔ یہ مصنفہ انگریزی

میں بھی مضمون نگاری کی اچھی صلاحیت رکھتی ہیں۔

۸۔موتی بیگم:

یہ ۱۹ ویں صدی کی ایک نامور مصنفہ ہے جس نے ہندوستان سے انگلستان تک اپنی قابلیت کا سکہ منوایا۔ مشاہیر نسواں میں بھی ان کا ذکر ہے ۔ بلخی ان کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''صحافت میں موتی بیگم ایک ایسی قابل عورت گزری ہے جس نے
بذات خود راجپوتانہ گزٹ کی اڈیٹری اس خوبی سے انجام دی کہ ہر
ایک نے اس کی تعریف کی ہے۔''

۱۹۰۰ء کے قریب جب مولوی مراد علی نے انتقال کیا تو اس لائق خاتون نے گزٹ کو بدستور اپنی ذاتی نگرانی اور اڈیٹری میں جاری رکھا اور گزٹ کی حالت میں کوئی ابتری نہ ہونے دی۔

۹۔ممتاز جہاں:

ان کے والد کا نام میاں محمد شاہنواز اور والدہ بیگم شاہنواز تھیں۔ مشہور و معروف لیڈر میاں محمد شفیع مرحوم ان کے نانا تھے ۔ یہ خاتون ۱۴ اکتوبر ۱۹۱۱ء کو لاہور میں پیدا ہوئیں۔ کوئن میری کالج لاہور اور لیڈی ارون کالج دہلی میں تعلیم حاصل کی ۔گھر میں علم و ادب کا چرچا ہونے کی وجہ سے شاعری کا ذوق پیدا ہوا،انگریزی میں بھی شاعری کی یہاں تک کہ ان کی نظم "What is the use of it all" ۱۹۳۰ء میں لندن کے مشہور رسالے "Spectator" میں ان کی تصویر کے ساتھ شائع ہوئی ۔

انہوں نے علم خانہ داری پر بھی ایک کتاب لکھی جو کہ پنجاب میں بہت مقبول ہوئی ۔ یہ شہرت اور عہدے سے بے نیاز رہنے والی خاتون تھیں۔ کشمیر کی جنگ میں بارمولا جاکر انہوں نے خطرے کی حالت میں بہت سوں کی جانیں بچائیں اور خود ۱۵ اپریل

۱۹۴۸ء میں ایک ہوائی جہاز کے حادثے میں انتقال کیا۔

۱۰۔ ہاجرہ مسرور:

ہاجرہ مسرور کے اس تعارف کے علاوہ کہ (وہ خدیجہ مستور کی چھوٹی بہن ہیں) یہ ہے کہ وہ قابل مصنفہ ہیں جنہوں نے احمد ندیم قاسمی کی معیت میں رسالہ نقوش کی ادارت بھی کی ہے۔ ۱۷ جنوری ۱۹۲۹ء کو پیدا ہوئیں۔ حساب کے علاوہ ہر مضمون میں خاصی تیز تھیں۔ اچھی افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں کے مجموعے ''ہائے اللہ'' ''چھپے چوری'' ''چرکے'' اور ''اندھیرے اجالے'' شائع ہو چکے ہیں۔ ان کا پہلا افسانہ ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا اور ابھی تک یہ سلسلہ جاری ہے۔

حصہ سوم کاملات

۱۔ انار کلی:

اس خوبصورت نام سے آج بھی لاہور کا ایک مشہور اور بالائق بازار موسوم ہے۔ اس نام سے متعلقہ فلم بھی بنی ہے اور اس کے متعلق لوگوں کے کئی افسانے بھی گھڑ رکھے ہیں۔ اس خاتون کا خاندان ترکستان سے لاہور آیا تھا۔ یہ ایک زندہ دل اور خوبصورت عورت تھی۔ اسے فن موسیقی میں کمال حاصل تھا۔ ہر ایک کا دل موہ لینے والی خوبصورت اور خوب سیرت عورت تھی۔ بادشاہ اکبر کا بیٹا شہزادہ سلیم اس کی محبت میں گرفتار ہوا مگر اکبر بادشاہ کی ناراضگی کے سبب اس کاملہ کو ہلاک کروا دیا گیا پھر جب سلیم بادشاہ بنا تو اس نے انارکلی کی قبر پر سنگ مرمر کا گنبد تعمیر کروایا اور یوں لاہور کا پورا محلّہ اور بازار اسی کے نام سے مشہور ہو گیا۔

۲۔ بیبا جان:

اس خاتون کی خاص خوبی یہ تھی کہ یہ بہت اچھی ستار نواز تھی اور اس فن میں استاد تھی۔ سید صفدر حسین صاحب اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر مصنف قانون ستار (مطبوعہ

۱۸۷۰ء) نے بھی انہیں اپنی کتاب میں کامل الفن تسلیم کیا ہے۔

۳۔ روپ متی:

روپ متی موسیقی کے فن میں کامل خاتون تھیں۔ مالوہ کے حکمران باز بہادر کی وفادار محبوبہ تھی۔ باز بہادر خود بھی فن موسیقی میں ماہر تھا۔ روپ متی حسن و جمال کا پیکر تھی۔ اس کے نام کی کہانیاں ایک وفا شعار عورت کا روپ ڈھال کر کئی دفعہ ہمارے سامنے آتی ہیں۔ اس کی کہانی کچھ یوں کہ اس وفا شعار نے باز بہادر سے عہد کیا تھا کہ وہ کبھی کس اور مرد سے محبت نہ کرے گی۔ مگر جب باز بہادر، اوہم خان کے حملے کی تاب نہ لا کر وہاں سے فرار ہوا تو محل میں روپ متی چند اور خواتین کے ساتھ رہ گئی ۔ اوہم خان نے جب روپ متی کو دیکھا تو اس پر فدا ہو گیا۔ جب روپ متی پر اس کی نیت کا حال کھلا تو اس نے اس کے ایک شب بلا بھیجا۔ جب اوہم جان اس کے قریب گیا اور دیکھا کہ روپ متی سو رہی ہے اس نے اسے بلانے کی کوشش کی مگر وہ مردہ تھی۔ یوں یہ وفادار کاملہ اپنے محبوب پر قربان ہو گئی مگر وعدہ شکنی نہ کی ۔ یہ واقعہ عہد اکبر کا ہے۔

۴۔ فخر النساء بیگم:

اس کاملہ کا ذکر کرنا مجھے اس لیے ضروری معلوم ہوا کہ انہوں نے ۱۸۱۶ء میں جنم لیا اور ۱۲۷۴ھ بمطابق ۱۸۵۷ء میں رحلت کی ۔ اس دور میں اس خاتون کو طب سے رغبت تھی۔ حکیموں کو بھی اکثر اپنے مشوروں سے نوازتی تھیں ۔ نواب سید محمد حسین خان کی بیٹی تھیں اور عظیم آباد کی مشہور بیگم تھیں۔ فن طب میں کمال کے ساتھ ساتھ خطاطی میں بھی ید طولا رکھتی تھیں۔ ان کے کئی نسخے ایک بیاض میں سید غضنفر نواب صاحب کے پاس غالباً اب بھی محفوظ ہیں۔

۵۔ لتا منگیشکر:

ہندوستان میں آواز کی دنیا کا ایک بڑا نام ہے ۔ گانے والیوں میں سب سے زیادہ

شہرت انہیں کے حصے میں آئی ہے۔ یہ خاتون ۱۹۲۹ء میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد ماسٹر دینا ناتھ ایک مشہور فلم پروڈیوسر اور موسیقار تھے۔ اس فن میں کمال انہوں نے اپنے والد کے ذریعے ہی حاصل کیا۔ ان کا خیال ہے کہ گیتوں میں بے ہودہ اور لچر باتیں نہیں ہونی چاہیں۔ یہ خاتون کلاسیکل میوزک کی بڑی حامی ہیں۔اب تک یہ تقریباً ۶۰ فلموں میں گیت دے چکی ہیں اور ایک ہزار کے قریب گیت گا چکی ہیں۔ طبعاً نہایت خوش مزاج خاتون ہیں۔

حصہ چہارم شہیرات

۱۔ اہلیا بائی:

شہیرات سے مراد ان خواتین کے تذکرے ہیں جنھوں نے سیاسی،تمدن اور اخلاقی کارناموں یا پھر زندگی کے کسی خاص واقعے کے سبب شہرت حاصل کی۔

اہلیا بائی بھی بڑی ذی لیاقت، صاحب تدبیر اور ایک تعلیم یافتہ رانی تھی۔ ۱۷۳۵ء میں پیدا ہوئیں جب انہوں نے وارث سنبھالی تو وزیر نے مخالفت کی اور ارد گرد کے لوگوں کو ساتھ ملانے کی کوشش کی لیکن اہلیا بائی نے اپنی لیاقت سے پہلے ہی مہاراجہ مندھیا اور پیشوا کو اپنے ساتھ ملا لیا تھا۔ اس نے اپنی رعایا کے ساتھ بھی اچھا سلوک کیا وہ کسی قسم کی طبقاتی فرق کو روا نہیں رکھتی تھیں۔سادگی پسند خاتون تھیں۔ انہوں نے اپنی اسی لیاقت کی بدولت تیس برس تک حکومت کی اور ساٹھ سال کی عمر میں ۱۷۹۵ء میں انتقال کیا۔

۲۔پنا:

کہنے کو تو یہ خاتون ایک معمولی آیا تھی مگر اس نے اپنے راجا کے بچے کو بچانے کے لیے اپنے بچے کو اپنی نظروں کے سامنے قتل ہونے دیا مگر اف تک نہ کی کیونکہ اس کے خیال میں نمک حلالی کا اس سے بہتر موقع اور کوئی نہ تھا۔

واقعہ کچھ یوں ہے کہ میواڑ کے راجا سنگرام کے مرنے پر اس کے نمک حرام وزیر

رن بیر نے قبضہ کرنے کے بارے میں پلان کیا اور آئندہ حکومت کرنے کے دعویدار کو ختم کرنے کا سوچا مگر جب جبر اس بچے کی آیا (پنا) کو ملی تو اس نے ایک نائی کے ہاتھ بچے کو محفوظ مقام پر پہنچا دیا اور اس کی جگہ پر اپنا بچہ رکھ دیا اور ان بیر نے اس کے بچے کو راجا کا بچہ سمجھ کر ختم کر ڈالا۔ پنا نے پھر راجا کے بچے کی پرورش کر کے اسے راجا بنا ڈالا اور یوں رن بیر ۱۵۴۲ء میں جلاوطن ہوکر دکن کی طرف چلا گیا اور پنا کی وفاداریاں ہر طرف پھیل گئیں۔

۳۔چاند بی بی:

چاند بی بی احمد نگر کی فرمانروا حسین نظام شاہ کی بیٹی تھیں اور اس کا ماں خدیجہ سلطان ایک دانا عورت تھیں۔ اس کی تربیت اس کی نہج پر ہوئی کہ اس نے نہ صرف مختلف زبانوں پر عبور حاصل کیا بلکہ شمشیر زنی اور شہواری میں بھی دسترس حاصل کی ۔ بڑے بڑے شمشیرزن بھی اس کے مقابلے میں آنے سے گھبراتے تھے۔

> ''چاند بی بی کا شمار اسلام کی نامور خواتین میں ہوتا ہے ۔اس نے اپنے فہم و فراست ،جرات و بہادری ،دانشمندی رعایا پروری اور دلیری سے یہ ثابت کیا کہ عورتیں جنگی فنون میں بھی مردوں سے کم نہیں ہوتیں اور دوسری اہم بات یہ کہ یہ ایک پردہ دار خاتون تھیں۔''

چاند بی بی کی شادی والیٔ بیجاپور علی عادل شاہ سے ہوئی ۔ ایک دفعہ اس نے اپنے شوہر پر حملہ کرنے والوں کا سرتن سے جدا کر دیا جس پر عادل شاہ عش عش کر اٹھا مگر پھر جب ایک سازش سے علی عادل شاہ کو مروایا گیا تو چاند بی بی بھی سازشوں میں گھر گیئں۔ اس کڑے وقت میں بھی اس نے کئی بار مغلوں کو شکست دی اور اس نے اپنی زندگی میں مغلوں کو دکن فتح نہیں کرنے دیا۔ یہ بھی غداروں کے ہاتھوں قتل ہوکر موت کی وادی میں

جاسوئی اور افق کا چاند بن گئی۔

۴۔ زوجہ داؤد خاں:

اس خاتون کی خودکشی کا واقعہ وفا و محبت کی جیتی جاگتی مثال ہے اور ایک عجیب وغریب واقعہ ہے کہ ۱۱۳۰ھ میں اس کا شوہر داؤد خاں لڑتا ہوا مارا گیا تو اس نے میاں کی محبت میں زندگی سے بے زار ہو کر خودکشی کرنے کی ٹھانی۔اس وقت یہ سات ماہ کی حاملہ تھی۔ اس نے بڑی مہارت سے خود اپنا پیٹ چاک کر کے بچہ بطور امانت ورثا کے سپرد کیا کیونکہ وہ بچے کو اپنے شوہر کے پیار اور نام ونسل کی یادگار کے طور پر چھوڑ جانا چاہتی تھی۔

۵۔ کشن کماری:

اس خاتون کو شہرت اور دوام اس وجہ سے ملا کہ اس کی موت کا قصہ سقراط کی موت سے مشابہت رکھتا ہے۔صرف شخصیت اور سبب کی نوعیت مختلف ہے باقی اس خاتون نے بھی سقراط کی طرح اپنی خوشی سے زہر کا پیالہ پیا۔

کشن کماری ۱۷۶۰ء میں پیدا ہوئی، نہایت حسین تھی اور اپنی اسی خوبصورتی کے سبب ''راجستھان کا پھول'' مشہور تھی۔ اس کی بربادی کا سبب اس کی جوانی سے شروع ہوتا ہے جب اسے دو مخالف راجاؤں کی طرف سے رشتے کا پیغام ملتا ہے اور جے پور اور جودھپور کے راجاؤں نے اس کے باپ (اوے پور کے رانا) کو دھمکیاں دینی شروع کر دیں اور رانا کو بے حد تنگ کیا۔ رانا نے اپنے مشیروں سے صلح مشورہ کرنے کے بعد اپنی ہی بیٹی کو ختم کرنے کے بارے میں سوچا کیونکہ اس کے نزدیک تمام مسئلہ اسی لڑکی کے سبب تھا۔ راج کماری کی ماں نے اسے دختر کشی سے بہت منع کیا۔ جب بیٹی (کشن کماری) کو باپ کے ارادے کی خبر ملی تو اس نے خود اپنی جان کا نذرانہ پیش کر دیا اور خادم نے زہر کا پیالہ اس کے سامنے پیش کر دیا۔ کشن کماری نے نہایت صبر و استقلال سے اسے پیا اور اپنی

ماں سے کہا'' کہ تم غم نہ کرو، عمر بھر کی مصیبت سے بہتر ہے کہ ابھی سارے دغوغہ سے نجات حاصل کرلوں، آپ کی محبت ہے کہ آپ لوگوں نے مجھے شفقت سے پالا۔ ماں یہ سن کر چیخ اٹھی۔ جب زہر نے پورا اثر نہ کیا تو پھر اسے کسمبا کا زہر ہلاہل دیا گیا جسے اس نے مسکرا کر پی لیا اور یوں وہ معصوم لڑکی اپنے باپ کی جاگیر پر قربان ہوگئی۔ اس کی ماں بھی کچھ عرصے بعد اس صدمے سے مرگئی اور یوں جب یہ واقعہ مشتہر ہوا تو ہر ایک نے ''رانا'' کی بزدلی اور سنگ دلی پر خوب لعنت کی۔

۶۔نور جہاں:

اس خاتون کا قصہ حضرت موسیٰؑ کے قصے سے مشابہت رکھتا ہے وہ ایسے کہ جب شہنشاہ ایران نے اس کے باپ (نور جہاں کے) مرزا غیاث بیگ کو ملک بدر کر دیا تو وہ اپنے کم سن بچوں اور حاملہ بیوی کے ساتھ ہندوستان کی طرف روانہ ہوا، راستے میں اس بچی کی پیدائش ہوئی۔ ماں باپ اس کی پرورش سے عاجز ہوئے تو اسے وہیں جنگل میں رہنے دیا۔ پھر کسی تاجر کے ذریعے یہ بچی دوبارہ اپنے والدین سے جاملی۔ جہاں یہ لوگ ایک قافلے کے ساتھ شہنشاہ اکبر کے دربار میں پہنچ گئے وہاں اس بچی کی تربیت ہوئی۔

حسن و سیرت میں باکمال تھی نام مہر النساء تھا۔ اکبر کا بیٹا شہزادہ سلیم اس پر عاشق ہوا کیونکہ ایک بار سلیم کے اس نے دو کبوتر پکڑوائے جب سلیم نے مہر النساء سے ایک کبوتر کے اڑ جانے کا سبب دریافت کیا تو مہر النساء نے عملاً دوسرا کبوتر اڑا کر کہا کہ ایسے .... یہی حاضر جوابی شہزادہ سلیم کو بھا گئی۔ مگر اکبر کو یہ سب پسند نہ آیا اور اس نے مہر النساء کی شادی شیر افگن سے کروادی۔ پھر جب قطب الدین کے نوکروں نے شیر افگن (جس سے نور جہاں کی ایک بیٹی بھی تھی) کو مار ڈالا تو دو سال کے بعد شہزادہ سلیم (جہانگیر) نے اس سے نکاح کیا پہلے نور محل خطاب دیا پھر نور جہاں بادشاہ بیگم

لقب ہوا۔

جہانگیر نور جہاں پر اس قدر فریفتہ تھا کہ اس کے نام سے شاہی سکہ بھی جاری کیا۔ سلطنت کے کئی امور بھی اسی کے مشورے سے طے پاتے تھے نہایت معاملہ فہم تھیں۔ نور جہاں اردو اور فارسی میں شعر بھی کہتی تھیں۔ نذر اور بہار تھیں۔ نمونہ کلام:

لاہور رانجان برابر خریدہ ایم
جان دادہ ایم و جنت دیگر خریدہ ایم

نوٹ: جو کبوتر چھوڑنے والی بات ہے جو جہانگیر کو پسند آئی اس کی تردید مرزا حیرت نے جو سوانح عمری لکھی ہے۔ اس میں کی ہے مگر یہ بالکل حقیقت ہے کیونکہ عاقل خان جو جہانگیر کے کتب خانے کا مہتمم تھا یہ داستان عشق ایک مثنوی میں یوں بیان کی ہے کہ:

کبوتر دادا ورا شاہزادہ
بہ پرواز کبوتر دل نہادہ

تو پھر اس معاملے میں عاقل خان سے زیادہ معتبر شہادت اور کس کی ہوسکتی ہے۔''

حصہ پنجم: مقدسات

ا۔ بھانومتی:

یہ خاتون ہر قسم کی جادوگری میں استاد مانی جاتی تھیں۔ مگدھ دیس کے بھوج راجا کی بیوی تھی۔ اوہام پرست اور جادو ٹونہ کرنے والے ہر لحہ اس کے نام بھی دوہائی دیتے تھے۔ اس عورت کے بارے میں یہ مشہور تھا کہ یہ جادو کے زور سے اپنے پٹارے میں سے جو چاہتی تھی نکال لیتی تھی ۔ اسی حوالے سے عوام کے محاورے میں کسی بکس یا گھڑی جس میں مختلف چیزیں پڑی ہوں اسے ''بھانومتی

کا پٹارا'' بولتے ہیں۔

۲۔سیتا جی:

ہندوؤں کے عقیدے میں اس خاتون کا نام بڑے ادب و احترام سے لیا جاتا ہے اور ان کے قریب اس کا رتبہ قریب قریب خدا کے برابر ہے اور یوں سیتا رام جپنا ان کی بڑی عبادت میں شامل ہے ۔ یہ مہاراجہ رام چندر جی کی زوجہ تھیں۔ صبر و استقلال ،شوہر پرستی اور وفاداری میں اپنی نظیر آپ تھیں۔ انہوں نے بڑی پاکدامنی سے ''راون'' کے ظلموں کا مقابلہ کیا۔ ہندوؤں کے یہاں ان کے مفصل حالات کے کئی دفتر موجود ہیں۔ یہ خاتون سنسکرت زبان میں سے بھی بخوبی واقف تھیں۔

۳۔لل لا:

مسلمانون کے علاوہ ہندو بھی اس مشہور و معروف صوفیہ کو حق شناس اور مقدس شاعرہ مانتے ہیں ۔اس مقدس عورت کا اصلی وطن کشمیر تھا، باپ برہمن تھا۔ دس برس میں اس کی شادی کر دی گئی مگر اس کی ساس نے اس پر ظلم وستم کی انتہا کر دی ۔ اس عظیم عورت نے کبھی حرف شکایت زبان پر نہ لایا آخر ایک دن گھر بدر کر دی گئی ۔ بس یہیں سے اس نے اپنی زندگی کا رخ بدل لیا۔ صوفیاء اور پیروں کے جلسوں میں بیٹھنے لگیں۔ اس خاتون نے تصوف سے بھرپور وا کیے لکھے ۔

''واکیہ کشمیری زبان میں ''نظم'' کو کہتے ہیں۔''

ان کے دو سو بیس وا کیے ملے ہیں۔ جن میں سے ایک سو نو کے انگریزی ترجمے بھی ہوئے ہیں۔ آر۔ سی ۔ ٹمپل نے ان کے حالات پر ایک کتاب بھی لکھی ہے جس کا نام ''لل لا وا کہائی'' ہے۔ ہندو ان کو ''یوگیشوری لل لا'' کہتے ہیں۔ انہوں نے ۷۵۶ھ میں وفات پائی۔ ان کے کلام میں خیالات کی بلندی اور فیچر کے گہرے مطالعے کا اثر ملتا ہے۔

نمونہ کلام:

لل لا یوزم گیوم وسوسہ الا اللہ یوزم گیوم ستہ

مسجود ترا دم موجود ودتم اونو عامی لل لا مکان

''یعنی کہ جب لا ایہہ کہا وسواس ہوا الا اللہ کہنے سے تسلی ہوئی۔ سجدہ چھوڑ کر ساجد و مسجود کو ایک جانا تو موجود پایا۔ اب اس سے لل لا کا مکان لا مکان ہے۔''

ایک اور شعر کا اردو میں ترجمہ کچھ یوں ہے کہ:

بے حجابی یہ کہ ہر ذرہ میں جلوہ آشکار

اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

۴۔ مبارک خاتون:

حضرت شیخ عباد اللہ بھکاری (متوفی ۱۰۰۰ء) کی زوجہ محترمہ اور مرید تھیں۔ بڑی مقدس عورت مانی جاتی ہیں اور ان کی فضلیت کا ایک اور سبب یہ ہے کہ یہ شہزادہ سلیم کی تعلیم کے لیے منتخب ہوئی تھیں اور ایک عرصہ تک شہزادہ سلیم (بادشاہ جہانگیر) کو تعلیم دیتی رہیں۔ جواہر خریدی میں بھی ان کا ذکر موجود ہے۔

۵۔ مائی بھاگی:

یہ خاتون لاہور کی رہنی والی تھی۔ شروع میں مئے نوشی کا دھندہ کرتی تھی اور اس کی دکان پر اکثر رندوں کا ہجوم رہتا تھا پھر آخر ایک شخص (ذوالفقار) کی محبت اسے راہ راست پر لے آئی اور یوں یہ خاتون مجذوب صفت ہوگئیں۔ مہاراجہ رنجیت سنگھ اس کا بڑا متعقد تھا۔ یہ اسے گالیاں دیتی تھیں مگر وہ اس کو بھی دعائے خیر سمجھتا تھا۔ انہوں نے بہت سی عمارتیں بھی بنوائیں۔ ۱۲۶۴ء میں وفات پائی۔ ان کا ذکر حدیقۃ الاولیا میں بھی موجود ہے۔

۶۔ ویبھاوتی:

یہ خاتون ہندوؤں کے مشہور و معروف قانون بنانے والے راجا ''منو'' کی ذہین اور مرتاض بیٹی تھی ۔ نہایت سلیقہ مند اور ذی علم تھی ۔اس نے اپنی مرضی سے ایک غریب آدمی ''کروما'' سے شادی کی ۔ وہ شخص عابد و زاہد تھا تو پھر اس نے بھی اس کی وفا میں عمل کی زندگی کو خیر آباد کہہ کر جنگل میں رہ کر حقانیت کی تلاش کے مدارج طے کیے۔ ان کا ایک بچہ جس کا نام ''کپیلا'' تھا۔ ہندوؤں کے ایک قدیم فلسفے کا موجد ہوا تھا جو ہندوؤں میں بڑا مقبول و معروف تھا۔ اس حوالے سے بھی ویبھاوتی ہندوؤں کے ہاں ایک مقدس عورت کہلائی۔

❖❖❖❖❖ ❖❖❖❖❖ ❖❖❖❖❖

حوالہ جات

۱۔ فرمان فتحپوری ڈاکٹر'' اردو شعراء کے تذکرے اور تذکرہ نگاری'' مجلس ترقی ادب لاہور، نومبر ۱۹۷۲ء

۲۔ فرمان فتحپوری ڈاکٹر'' نگار پاکستان'' ۲۳ گارڈن مارکیٹ، کراچی نمبر۳، س۔ن

۳۔ فصیح الدین بلخی'' تذکرہ نسوان ہند'' شمسی پریس پٹنہ سٹی، سن ۱۹۵۶ء

۴۔ فصیح الدین رنج حکیم'' بہارستان ناز'' مجلس ترقی ادب کلب روڈ، لاہور، طبع اول ۱۸۶۴ء، دوم ۱۸۶۹ء، سوم ۱۸۸۶ء

۵۔ قمر تسکین'' اسلام کی نامور خواتین'' مکتبہ القریش، اردو بازار، لاہور، جنوری ۱۹۸۵ء

۶۔ قاضی ظہور الحسن ناظم سیوہاروی'' مسلمان عورتوں کی تاریخ'' منصور پرنٹنگ پریس راوی روڈ، لاہور، سن ۱۹۶۰ء

۷۔ محمد حسین صدیقی'' جمع و ترتیب'' ہندوستان کی بیس بڑی خواتین'' زمزم پبلشرز مکتبہ رحمانیہ، اردو بازار لاہور، س۔ن

محمد افضال بٹ

پروفیسر محمود بریلوی اور ڈاکٹر انور سدید کی مختصر تواریخ کا تقابلی جائزہ

Writing of short history of Urdu literature is comparatively a recent literary genre. Two short histories: on by Dr. Anwar Sadeed (444 pages) and the other by Prof. Mehmood Brelvi (722 pages) are the subject of comparative study in this article. The techniques of research and critical erspectives of the two writers have been presented here.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ذیل میں جن دو تواریخ ادب کا تقابلی جائزہ پیش کیا جا رہا ہے وہ یہ ہیں:

(الف) ''مختصر تاریخ ادب اردو''(۱) از پروفیسر محمود بریلوی

(ب) ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''(۲) از ڈاکٹر انور سدید

''مختصر تاریخ ادب اردو'' ۴۴۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ کتاب دو حصوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ حصہ اوّل میں اردو شاعری کا احاطہ کیا گیا ہے جب کہ حصہ دوم اردو نثر کا جائزہ پیش کرتا ہے۔

۷۲۲ صفحات پر مشتمل'' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' کے کل تیرہ ابواب ہیں۔

''مختصر تاریخ ادب اردو'' کے برعکس اس کتاب میں شاعری اور نثر کے لیے الگ حصے نہیں کیے گئے بلکہ زبان و ادب کا ارتقا دکھانے کے لیے نظم و نثر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

''اردو زبان کی ابتدا، پس منظر اور قدیم روایت'' یہ ہے'' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' کا پہلا باب۔اس باب کے ذیلی عنوانات درج ذیل ہیں:

اردو کے مختلف نام، اردو رسم الخط، اردو طباعت، قدیم اردو ادب کی اصناف،غزل، مثنوی،قصیدہ، ہجو، رباعی، شاعری کے چند متعلقات، تخلص ،مشاعرہ۔

اردو زبان کے سیاسی و معاشرتی پس منظر کی وضاحت کے لیے ڈاکٹر انور سدید نے جن کتابوں سے حوالے دیئے ہیں وہ درج ذیل ہیں:

۱۔ ''اردو زبان کی قدیم تاریخ'' (عین الحق فریدکوٹی)

۲۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' (ڈاکٹر وزیر آغا)

۳۔ ''اردو کی کہانی'' (ڈاکٹر سہیل بخاری)

۴۔ ''قرون وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب'' (گوری شنکر ہیرا چند اوجھا)

۵۔ ''اے ہسٹری آف انڈیا'' انگریزی (رومیلا تھاپر)

۶۔ ''دی سٹوری آف انڈو پاکستان'' (فیاض محمود)

۷۔ ''آب حیات'' (محمد حسین آزاد)

۸۔ ''رودکوثر'' (شیخ محمد اکرام)

۹۔ ''موج کوثر'' (شیخ محمد اکرام)

۱۰۔ ''اردو ادب کی تحریکیں'' (انور سدید)

۱۱۔ ''اے ہسٹری آف اردو لٹریچر'' انگریزی (ڈاکٹر محمد صادق)

اردو زبان کی ابتدا کے بارے میں جن محققین کی آراء شامل ہیں۔ انمیں مولانا محمد حسین آزاد، عبدالغفور نساخ، سرسید، میرامن، ڈاکٹر وائٹ برجنت، ڈاکٹر آئی آئی

قاضی، ڈاکٹر گلکرائسٹ، سعید مارہروی، ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ، حافظ محمود شیرانی، حکیم شمس اللہ قادری، سرجارج گریرسن، سرچارلس لائیل، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر سید عبداللہ، محمد اکرام چغتائی، وجاہت حسین جھنجھانوی، علامہ اقبال، پروفیسر مسعود حسن خان، ڈاکٹر شوکت سبزواری، سید سلیمان ندوی، پیر حسام الدین راشدی اور ڈاکٹر سہیل بخاری،۔

پروفیسر محمود بریلوی نے اردو زبان کے سیاسی و معاشرتی پس منظر پر روشنی نہیں ڈالی۔ اسی طرح انہوں نے اردو زبان کے آغاز کے بجائے اردو ادب کی تاریخ پر روشنی ڈالی ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے پہلے چار ابواب میں ۱۵۵۰ء سے لے کر ۱۶۸۷ء تک کی اردو شاعری پر بحث کی ہے۔ ابواب کے عنوانات ہیں:

۱۔ دکن اور اردو شاعری

۲۔ آگرہ اور اردو شاعری

۳۔ بہار اور اردو شاعری

۴۔ سندھ اور اردو شاعری

محمود بریلوی نے ابن نشاطی کے متعلق لکھا ہے کہ

''ابن نشاطی سلطان عبداللہ قطب شاہ کے دربار کا مشہور شاعر تھا۔ وہ دراصل ایک نثر نگار تھا۔''(۳)

لیکن ابن نشاطی کے نثر نگار ہونے کا کوئی ثبوت پیش نہیں کیا اور نہ ہی اس کی نثر نگاری کا کوئی نمونہ پیش کیا ہے۔

غواصی کی شاعری کے مجموعے کو محمود بریلوی ''سیف الملوک بدیع الجمال''(۴) لکھتے ہیں جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے اس کا نام'' مثنوی سیف الملوک اور بدیع

الزماں''(۵) لکھا ہے۔ محمود بریلوی کے نزدیک غواصی شاعری کے دو مجموعوں کا مصنف تھا۔(۶) جب کہ انور سدید نے ''مثنوی سیف الملوک اور بدیع الزماں'' اور'' طوطی نامہ'' کے علاوہ دو مزید کتابوں ''مینا ستونتی'' اور ''چندا اور لورک'' (۷) کا ذکر کیا ہے۔

محمود بریلوی نے وجہی کی مثنوی کا نام'' قطب و مشتری'' (۸) لکھا ہے جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے ''قطب مشتری'' (۹) لکھا ہے۔ سید میراں ہاشمی کے سن وفات کے بارے میں محمود بریلوی نے لکھا ہے'' سید میراں ہاشمی (متوفی ۱۶۸۸ء یا ۱۶۹۷)''(۱۰) لیکن ڈاکٹر انور سدید نے ۱۶۹۷ء (۱۱) کو ان کا سال وفات قرار دیا ہے۔

محمود بریلوی نے مقیمی کے متعلق لکھا ہے:

''مقیمی کا پورا نام مرزا مقیم خاں تھا۔ وہ مثنوی 'فتح نامہ بکھیری (جو سلطان محمد عادل شاہ کی فتوحات پر مبنی ہے) اور ایک رومانی مثنوی 'مہیار اور چندر بھان' کا مصنف تھا۔'' (۱۲)

اب ڈاکٹر انور سدید کے الفاظ دیکھئے:

''مقیمی مثنوی'' چندر بدن و ماہ یار'' کا مصنف اور مرزا محمد مقیم سے الگ شاعر تھا۔ یہ مثنوی غواصی کی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی۔ مثنوی میں ایک ہندو شہزادی چندر بدن سے مسلمان تاجر محی الدین مہیار کے ناکام عشق کو رسیلے، خوش رنگ اور فارسی آمیز اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔'' (۱۳)

اس اقتباس سے معلوم ہوا کہ مقیمی اور مرزا مقیم دو الگ شاعر تھے نیز مقیمی کی مثنوی کا نام ''مہیار اور چندر بھان'' کے بجائے'' چندر بدن و مہیار'' ہے۔ تیسرے باب'' بہار اور اردو شاعری'' اور چوتھے باب'' سندھ اور اردو شاعری'' میں پروفیسر محمود بریلوی نے خاصی معلومات فراہم کی ہیں اور کچھ ایسے شعراء کا تعارف کرایا ہے جن کے ناموں سے ہم

عام طور پر واقف نہیں۔

ملا تحقیق عظیم آبادی، خواجہ عمادالدین عماد عظیم آبادی اور سید غلام نقشبند سجاد عظیم آبادی کا نمونہ کلام دینے کے بعد محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ:

''اردو شاعری کے بہاری اسکول کا دعویٰ ہے کہ وہ نہ تو دکن اور نہ دہلی کے زیر اثر رہا بلکہ خود بہاری شعراء نے دہلوی شعراء کو متاثر کیا'' (۱۴)

اس کے بعد میر تقی میر کے استاد جعفر عظیم آبادی اور مرزا غالب کے استاد مرزا بیدل عظیم آبادی کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد جن بہاری شعراء کا تعارف کرایا گیا ہے، ان میں ہندو شاعر راجہ رام نرائن موزوں، راجہ شتاب رائے، میاں محمد روشن، جوشش عظیم آبادی، بیعت قلی خان حسرت عظیم آبادی، میر غلام حسین شورش عظیم آبادی، شاہ رکن الدین عشق عظیم آبادی اور راسخ عظیم آباد کے اسمائے گرامی شامل ہیں:

''سندھ اور اردو شاعری'' کے آغاز میں پروفیسر محمود بریلوی لکھتے ہیں:

''ہر چند کہ سندھ برصغیر پاک و ہند میں ایک دور دراز خطہ تھا لیکن اردو زبان و ادب کے قیام و ترقی کے معاملے میں وہ بھی دیگر مراکز اردو کے دوش بدوش رہا۔ قانع کی تصنیف ''مقالات الشعرا'' کی دریافت نے اب تاریخ ادب اردو کی سندھ سے متعلق گم شدہ کڑی کو فراہم کر دیا ہے۔'' (۱۵)

محمود بریلوی نے سندھ کے درج ذیل شعراء کا ذکر کیا ہے۔

شاہ محمد معین تسلیم، میر حیدر الدین کامل، علامہ سید غلام علی آزاد بلگرامی، جعفر علی بے نوا، ملا محمد باقر، قاضی عبدالقادر، شیخ محمد کریم، محمد سعید رہبر گوالیاری، میر غلام مصطفیٰ محزوں، عبدالسبحان فائز، میر محمود صابر رضوی، محسن الدین شیرازی، میر حفیظ الدین علی، سید

فضائل علی بے قید، سید ضیاء الدین ضیاء، غلام حسین افضل سبز پوش ٹھٹوی، سید غلام محمد گدا، مخدوم محمد ابراہیم خلیل ٹھٹوی، قاضی غلام علی جعفری وغیرہ۔

پانچواں باب ۱۶۸۷ء سے ۱۷۵۹ء تک کے دور پر محیط ہے اور اس کا عنوان ہے ''دہلی اور اردو شاعری''۔لیکن اس باب میں دکنی شعرا بھی شامل ہیں۔

محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ'' دہلی میں اردو شاعری کا آغاز محمد افضل جھنجھانوی متوفی (۱۶۲۵ء) کے کلام سے ہوا۔''(۱۶) ۔محمود بریلوی نے مسعودسلمان سعدی (متوفی ۱۱۲۱ء) کا کہیں بھی ذکر نہیں۔ لاہور کے رہنے والے اس شاعر کو اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہونے کا اعزاز اس وقت تک حاصل رہے گا جب تک ان سے پہلے زمانے کے کسی شاعر کا دیوان دریافت نہیں ہوتا۔''(۱۷)

ولی اورنگ آبادی کے متعلق محمود بریلوی لکھتے ہیں:

> '' ولی کی زندگی کے متعلق جملہ امور (اس کا نام، وطن، تاریخ پیدائش، تاریخ وفات، مولد، مدفن، سب) تحقیق طلب ہیں۔اس کا نام مختلف طرح سے لیا گیا ہے۔ یعنی ولی محمد، محمد ولی، ولی الدین، شمس ولی اللہ، شمس الدین، معروف بہ ولی اللہ، شمس الحق اور حاجی ولی وغیرہ۔ بعض مصنف اس کا وطن ومولد احمد آباد (گجرات) بناتے ہیں اور دیگر اورنگ آباد (دکن)،لیکن کثرت رائے ثانی الذکر کے حق میں ہے۔ بعض مورخین اس کی تاریخ پیدائش ۱۶۶۹ء بتاتے ہیں اور دیگر ۱۶۶۸ء لیکن کثرت رائے ۱۶۶۸ء کے حق میں ہے [کلیات ولی، مرتبہ احسن مارہروی۔ 'دیوان ولی' مرتبہ پروفیسر سیانی۔ 'نگار' اردو شاعری نمبر، جنوری ۱۹۳۵ء ، 'گل رعنا' اور' شعر الہند وغیرہ] لیکن تذکرہ شعرائے دکن، کا مصنف یہ تاریخ ۱۶۴۳ء بتاتا ہے] 'انتخاب

زریں' مرتبہ سر راس مسعود ۱۹۲۶ء ص۴] انسائیکلوپیڈیا برٹانکا (چودھواں ایڈیشن، ۱۹۲۹ء کے مطابق ولی ۱۶۸۰ء اور ۱۷۲۰ء کے درمیان زندہ تھا۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق ولی کی تاریخ پدائش ۱۶۸۸ء ،اور تاریخ وفات ۱۷۴۴ء بتاتے ہیں[' اردو' ماہنامہ کارواں، لاہور، سالنامہ ۱۹۳۴ء] ایک اور جگہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے ولی کی تاریخ وفات ۱۷۰۷ء بتائی ہے۔ [سہ ماہی رسالہ اردو، جنوری ۱۹۳۴ء]۔ لیکن کثرت رائے ۱۷۴۲ء ہی کے حق میں ہے۔'' (۱۸)

اگرچہ پروفیسر محمد بریلوی نے ولی کی تاریخ پیدائش و وفات کے لیے بہت سے حوالے دیئے ہیں لیکن حوالہ دینے کا یہ انداز اصول تحقیق کے مطابق نہیں ہے حوالہ دیتے وقت پہلے مصنف کا نام، پھر کتاب کا نام، پھر مقام اشاعت اور سال اشاعت اور آخر میں صفحہ نمبر درج کیا جاتا ہے۔ محمود بریلوی نے کہیں بھی یہ طریق اختیار نہیں کیا۔ ایک پیراگراف بلکہ بعض اوقات پورا باب لکھنے کے بعد' [ ]' ڈال کر صرف کتابوں کے نام لکھنے پر اکتفا کیا ہے۔ اب اگر کوئی صاحب ان حوالوں کی تصدیق کے لیے اصل ماخذ سے رجوع کرنا چاہیں تو ان کے لیے سوائے اس کے کوئی چارہ کار نہیں کہ وہ پوری کتاب از اوّل تا آخر پڑھیں۔

ولی کے نام، تاریخ پیدائش اور تاریخ وفات کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید نے محققین کے حوالوں سے لکھا ہے کہ:

''اس کا صحیح نام ولی محمد تھا۔ لیکن بعض تذکروں نگاروں نے ولی اللہ اور محمد ولی بھی لکھا ہے جو درست نہیں'' (۱۹)

اس کے سال پیدائش کا تعین ابھی تک نہیں ہوسکا۔ (۲۰)

...... یہ جمال پسند شاعر ۱۱۱۹ھ (۲۱) (۱۷۰۷ء) میں فوت ہوا۔'' (۲۲)

ڈاکٹر انور سدید کے حوالے (۱، ۲، اور ۳) صفحے کے آخر میں درج ہیں، ان حوالوں کی تصدیق کے لیے اصل ماخذ تک رسائی آسان ہوگئی ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے نجم الدین شاہ مبارک آبرو اکبر آبادی کی تاریخ وفات ۱۷۵۰ء (۲۳) درج کی ہے جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے آبرو کا سن وفات ۱۷۳۳ء (۲۴) درج کیا ہے، پروفیسر محمود بریلوی نے شیخ شرف الدین مضمون اکبر آبادی کا سال وفات ۱۷۴۵ء (۲۵)، مرزا شمس الدین جانجاناں مظہر اکبر آبادی کا سن وفات ۱۷۸۰ء (۲۶) اور شاہ ظہور الدین حاتم دہلوی کا سال وفات ۱۷۹۲ء (۲۷) لکھا ہے جب کہ انور سدید نے علی الترتیب ۱۷۳۴ء (۲۸)، ۱۷۸۱ء (۲۹) اور ۱۷۸۲ء (۳۰) درج کیا ہے۔محمود بریلوی نے چھٹے باب میں ۱۷۵۹ء سے ۱۸۰۶ء تک کی شاعری کا جائزہ پیش کیا ہے اور اس بات کو ''آگرہ سکول (مع شعرائے دکن)'' کا عنوان دیا ہے۔ اس باب میں میر تقی میر، میر محمد سجاد اکبر آبادی، شرف الدین علی پیام، میر نجم الدین علی سلام، خواجہ احسان اللہ بیان، میر محمد باقر حزیں، شیخ بقاء اللہ بقا، میر ضیاء الدین ضیا دہلوی، لالہ مکند لال فدوی لاہوری، میر عبدالحیٔ تاباں دہلوی، لالہ ٹیک چند بہار، حکیم ثناء اللہ فراق، حکیم ہدایت اللہ خاں ہدایت، مرزا جعفر علی حسرت، رائے آنند رام مخلص، حکیم قدرت اللہ خاں عباسی قاسم، میر قدرت اللہ قدرت، مرزا محمد رفیع سودا، خواجہ میر درد، سید محمد میر سوز، سید محمد میر اثر، شیخ محمد قیام الدین قایم، نواب انعام اللہ خاں یقین، میر غلام حسن حسن، اور حسان الہند مولانا سید غلام علی واسطی بلگرامی آزاد کے حالات زندگی پر روشنی ڈالی ہے، ان شعراء کا نمونہ کلام بھی دیا ہے لیکن وہی بات کہ حوالے ڈھنگ سے نہیں دیئے۔ مثال کے طور پر میر محمد تقی میر اکبر آبادی کے حالات اور شاگردوں کا ذکر کرنے کے بعد حوالہ جات یوں دیئے ہیں:

['مختصر تاریخ ادب اردو، از پروفیسر اعجاز الہ آبادی ۔ ماہنامہ نیساں، سالنامہ ۱۹۳۴ء ۔ ماہنامہ 'ہمایوں، جولائی ۱۹۳۶ء ۔ ماہنامہ 'نگار' نومبر

۱۹۲۶ء۔ ماہنامہ 'مرقع' مارچ اور جون ۱۹۲۷ء ۔ ماہنامہ 'ایوان'
دسمبر۱۹۳۴ء، اور 'مقدمات عبدالحق' جلد اوّل ،حصہ دوم ۱۹۳۱ء] (۳۱)

رسائل کے حوالے کے ساتھ مضمون نگار کا نام ،مضمون کا عنوان اور پھر صفحہ نمبر کہیں نہیں لکھا گیا، یہ رسائل کس مقام سے شائع ہوتے تھے کچھ معلوم نہیں۔ تحقیقی اعتبار سے محمود بریلوی کی ''مختصر تاریخ ادب اردو'' کی ایک خامی یہ بھی سامنے آتی ہے کہ کوئی اقتباس (حوالہ) واوین میں اور اصل عبارت سے الگ کر کے نہیں دیا گیا، یوں قاری یہ جاننے میں ناکام رہتا ہے کہ کون سے خیالات محمود بریلوی کے ہیں اور کون سے دیگر ادیبوں کے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے ساتویں بات میں از ۱۸۰۶ء تا ۱۸۳۷ء کی شاعری کا جائزہ لیا ہے اور اس باب کو ''اردو شاعری پر دربار و سیاست کے اثرات'' کے عنوان سے موسوم کیا ہے۔

اس باب میں سب سے پہلے نواب مرزا محمد تقی خاں ہوس شستری دہلوی کا ذکر کیا گیا ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی لکھتے ہیں:

''ہوس مصحفی کے شاگرد تھے ۔ حیرانی ہے کہ اردو تذکرے ہوس کے بارے میں خاموش ہیں۔'' (۳۲)

پروفیسر صاحب نے ہوس کا نمونہ کلام بھی پیش کیا ہے اور انہیں نہایت شیریں کلام شاعر قرار دیا ہے لیکن ہوس کے بارے میں انہیں یہ معلومات کہاں سے حاصل ہوئیں، کچھ معلوم نہیں ہوتا۔اس باب میں دیگر شعرا کے علاوہ شیخ ولی محمد نظیر اکبر آبادی، مرزا سعادت یار خاں رنگین دہلوی، میر انشاء اللہ خان انشا دہلوی ،شیخ قلندر بخش جرأت اکبر آبادی اور شیخ غلام ہمدانی مصحفی امروہوی کا ذکر کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے نظیر اکبر آبادی کے لیے ساتواں باب مختص کر دیا ہے ۔ جب کہ جرات، مصحفی، انشا اور رنگین کی شاعری کا ذکر چھٹے باب'' اردو ادب کا نیا مرکز............لکھنو'' میں کیا گیا ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نظیر کی شاعری پر اظہا خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نظیر کی شاعری ان خود رو پھولوں کی طرح ہے جن کی کسی مالی نے دیکھ بھال نہ کی ہو.......... نظر اردوادب میں ایک منفرد وممتاز مقام کے مالک ہیں۔ یہ امر نہایت افسوس ناک ہے کہ تنگ نظری اور ادبی تعصب کے باعث ان کی تحقیر کی گئی ہے اور بعض تذکرہ نویسوں نے تو انہیں زمرۂ شعراء سے بھی باہر رکھا ہے۔ لیکن وہ اس دھرتی کے نہایت وفادار اور سچے شاعر تھے جنہیں اردو شاعری کا پہلا قومی شاعر کہنا مبالغہ نہ ہوگا۔'' (۳۳)

یہاں پروفیسر محمود بریلوی اگر تنگ نظری اور ادبی تعصب کی وضاحت کے لیے ان ''بعض تذکرہ نویسوں'' کا ذکر کر دیتے تو بہتر تھا۔

اب دیکھیۓ ڈاکٹر انور سدید اس سلسلے میں کیا لکھتے ہیں:

'' دبستان دلی اور لکھنو کی موجودگی میں نظیر اکبر آبادی کی حیثیت ایک ایسے لالہ خود رو کی ہے جسے ان کے اپنے عہد نے شرف اعتنا نہیں بخشا۔ چنانچہ ایک طویل عرصے تک نظیر کو ایک نادریافت جزیرے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ شیفتہ نے انہیں شعراء میں شمار نہیں کیا۔ (۳۴)

حالی نے لکھا کہ'' انہوں نے میر انیس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں مگر ان کی زبان کو اہل زبان کم جانتے ہیں۔'' رام بابو سکسینہ کی رائے میں ''لکھنو کا قدیم طرز تو ان کو چھوتک نہیں گیا اور متوسطین شعرائے دہلی اور نظیر کے مضامین اور انداز میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔'' (۳۵)(۳۶)

ڈاکٹر انور سدید نے مصطفٰے خان شیفتہ کے ''گلشن بے خار'' کا حوالہ دے کر وضاحت کر دی کہ انہوں نے نظیر کو زمرۂ شعراء میں شمار نہیں کیا۔

محمود بریلوی نے آٹھویں باب میں ۱۸۳۷ء سے ۱۸۵۸ء تک کی شاعری کا جائزہ لیا ہے اور اس باب کا عنوان ''لکھنوی اسکول'' اردو شاعری میں ابتذال دہلی اور لکھنو کی باہمی ادبی رقابت'' رکھا ہے۔

لکھنوی شاعری میں ابتذال کے اسباب پر بات کرتے ہوئے محمود بریلوی لکھتے ہیں:

> ''لکھنو کا یہ ادبی دور، جسے مبالغہ کرنے والوں نے ایک 'سنہرے دور' سے تعبیر کیا ہے، ذہنی، ادبی و اخلاقی حیثیت سے اتنی پستی میں گر گیا تھا کہ اس کے زوال کی مثال بین الاقوامی تاریخ میں بھی بمشکل مل سکتی ہے۔ اس بادشاہت اودھ کا ہر حکمران انسانی کردار و اخلاق کے لحاظ سے بہت پست تھا۔ چنانچہ انیسویں صدی عیسوی کے پہلے نصف حصے میں لکھنوی شاعری ناسخ و وزیر جیسے شعراء ہی پیدا کر سکتی تھی نہ کہ درد اور قائم۔ لکھنو کی اس مسموم فضا میں ہر سانس لینے والا خواہ وہ محل میں رہتا ہو یا جھونپڑے میں یکساں طور پر جنسی بدعنوانی کا شکار تھا اور اس کے حواس پر عورت سوار تھی۔ اسی لیے اس دور کا لکھنوی شاعر اپنے عہد کی نسوانیت کی پیداوار اور اپنی مذموم سوسائٹی کا نمائندہ تھا۔ ہزلیات لکھنوی اسکول کے ادبی زوال کی غالباً بدترین مثال ہیں، جو یقیناً اردو ادب کے ماتھے پر سیاہ دھبہ ہیں اور جن کے لیے خرافیات کی اصطلاح بھی کم ہے .... اس مبتذل دور شاعری میں جب کہ اردو شاعری محض تک بندی بن کے رہ گئی تھی

،دہلی نے غالب اور مومن کی بدولت اس کی لاج رکھ لی۔''(۳۷)

اس باب میں محمود بریلوی نے جن شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں سید امداد امام اثر، صفیر بلگرامی، نوازش لکھنوی، مظفر علی اسیر، واجد علی شاہ اختر، میر علی اوسط رشک، محمد رضا خاں بہادر برق، خواجہ محمد وزیر وزیر، شیخ امداد علی بہار۔ مرزا مہدی حسن خاں آباد، میر دوست علی خلیل، سید محمد خاں رند، وزیر علی صبا، پنڈت دیا شنکر نسیم، شاہ نصیر الدین نصیر، محمد عیسی خاں تنہا، نوازش حسین خاں تنویر، مفتی صدرالدین خاں بہادر آزردہ، مرزا اصغر علی خان نسیم، مصطفیٰ خاں شیفتہ، میر مہدی حسن مجروح، میر حسین تسکین، میاں نظام شاہ نظام رامپوری، مہدی علی خاں ذکی مرادآبادی، میر غلام علی مشہدی عشرت بریلوی، میر مستحسن خلیق دہلوی، سید آغا حسن امانت، شیخ امام بخش ناسخ، خواجہ حیدر علی آتش، مرزا اسد اللہ خاں غالب، شیخ محمد ابراہیم ذوق، حکیم مومن خان مومن، بہادر شاہ ظفر اور میر نظام الدین ممنون سونی پتی شامل ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے بھی ان میں سے اکثر شعرا کا ذکر کیا ہے۔''غالب کا عہد'' نویں باب میں انہوں نے شاہ نصیر، ابراہیم ذوق، مومن، بہادر شاہ ظفر، شیفتہ، مرزا غالب، ظہیر دہلوی، ممنون ،انور، تسکین، ذکی، مجروح، رخشاں، عارف اور آزردہ کا ذکر کیا ہے۔ میر مستحسن خلیق کا ذکر چھٹے باب میں کیا گیا ہے۔ جب کہ اسی باب میں امام بخش ناسخ اور خواجہ حیدر علی آتش کا ذکر بھی ہے۔

محمود بریلوی نے اگرچہ شعراء کے حالات زندگی تفصیلاً بیان کیے ہیں۔لیکن ایک بات جو ہر صفحے پر کھٹکتی ہے وہ ان کے نامکمل حوالے ہیں۔ مرزا غالب کے متعلق لکھتے ہیں:

''نواب مصطفیٰ خان شیفتہ نے اپنے'' تذکرہ گلشن بیخار''میں غالب کے متعلق اس طرح لکھا ہے:

''غیرت افزائے صفاہان و شیراز، طوطی بلند پرداز چمن معانی است و بلبل نغمہ پرداز گلشن شیوا بیانی پیش بلندی خیالش اوج فلک پستی زمین

است و درجب تہہ نشینی غورش سرفرازی، قارون کرسی نشیں، شاہین
فکرش جزبہ شکار عنقا نہ پرداز و الشہاب طبعش جز بہ عرصۂ فلک نہ
تازد۔ غزلش چوں غزل نظیری بے نظیر وقصیدہ اش چوں قصیدہ عرفی
دلپذیر۔ بالجملہ چنین نکتہ سنج نغز گفتار کمتر''

یہ حوالہ کسی طور تحقیق کے اصولوں پر پورا نہیں اترتا۔''تذکرہ گلشن بیخار،، کا مقام اشاعت ،سال اشاعت اور مذکورہ اقتباس کا صفحہ نمبر درج نہیں کیا گیا۔اس کے برعکس غالب کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید نے جو حوالے دیئے ہیں وہ ہر لحاظ سے مکمل ہیں اور تحقیق کے اصولوں پر پورے اترتے یں۔ یہ حوالے درج ذیل ہیں:

ا۔ شیخ محمد اکرام۔''حیات غالب''۔ادارہ ثقافت اسلامیہ،لاہور
۲۔ ڈاکٹر محمد صادق۔''اے ہسٹری آف اردو لٹریچر''آکسفورڈ یونیورسٹی، لاہور۔۱۹۸۵ء
۳۔ ڈاکٹر وحید قریشی۔''نذر غالب'' لاہور، ۱۹۷۰ء
۴۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔''تنقیداور احتساب'' جدید ناشرین ،لاہور، ۱۹۶۴ء
۵۔ خواجہ منظور حسین۔''تحریک جدو جہاد بطور موضوع سخن''،لاہور۔ ۱۹۷۸ء
۶۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔''دائرے اور لکیریں'' مکتبہ فکر و خیال،لاہور، ۱۹۸۶ء

ہر حوالے کے ساتھ صفحہ نمبر بھی درج ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے نویں باب میں ۱۸۵۸ء سے لے کر ۱۹۱۰ء تک کی شاعری کا احاطہ کیا ہے اور اس باب کا عنوان ہے۔''مرثیہ کا ارتقا'' لیکن عجیب بات ہے کہ اس باب میں جن بائیس شعرا کا ذکر کیا گیا ہے انمیں سے صرف دو یعنی میر ببر علی انیس اور مرزا سلامت علی دبیر مرثیہ نگار شعراء ہیں۔

میر ببر علی انیس کے حالات زندگی اور شاعری پر اظہار خیال کرنے کے بعد جو حوالہ جات دیئے گئے یں ،وہ اسی طرح ہیں جیسے کتاب میں پہلے حوالوں کی بات ہو چکی

ہے لیکن حیرت یہ ہے کہ ان حوالوں میں ایک حوالہ اردو انٹرمیڈیٹ کورس کا بھی ہے، پروفیسر محمود بریلوی صاحب کو شاید معلوم نہیں کہ تحقیق کے اصول کے مطابق نصابی کتابوں سے حوالہ نہیں دیا جاسکتا۔

ڈاکٹر انور سدید نے میاں سکندر کو لکھنو میں مرثیہ کا پہلا اہم شاعر قرار دیا ہے۔(۳۸) اس کے بعد انہوں نے خلیق ،فصیح، دلگیر اور میر ضمیر کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے انیس اور دبیر کی مرثیہ نگاری کا ذکر ہے ۔پروفیسر محمود بریلوی نے تیرھویں باب میں مرثیہ(رزمیہ شاعری) کی تاریخ بیان کی ہے ۔ یہ باب اگر چہ خاصا معلوماتی ہے تاہم حوالوں کا انداز ٹھیک نہیں۔ باب کے آخر میں حوالے دینا غلط نہیں لیکن اس کے لیے عبارت کے اوپر ۱، ۲، ۳ وغیرہ یا ویسے ہی ۱،۲،۳ وغیرہ لکھنا ضروری ہے۔ جس طرح ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''تاریخ ادب اردو'' جلد دوم میں طریق اختیار کیا ہے۔صفحہ ۲۳۸ پر مرثیہ کے آخر میں محمود بریلوی کے حوالہ جات کا اندازہ ملاحظہ کیجئے:

> ['مقدمہ شعر و شاعری' ص ۱۹۸۔۲۱۳، ماہنامہ 'کنول' آگرہ سالنامہ جنوری ۱۹۳۷ء ، 'نقد نظم اردو، از پروفیسر حامد حسن قادری، ' اردوئے قدیم، از حکیم شمس اللہ قادری، 'دکن میں اردو' از نصیر الدین ہاشمی، ' سہ ماہی رسالہ 'اردو' جلد اوّل ۱۹۲۲ء مضمون از مولوی عبدالحق ، 'تذکرہ شعرائے اردو ، میر حسن، ص ۱۲۴ ، 'اردو شہ پارے' از پروفیسر زور، 'ارد کے ابتدائی مرثیے اور ان کا ارتقا، از سید وقار عظیم ماہنامہ' ہمایوں، لاہور، فروری۔مارچ ۱۹۳۴ء ۔ ماہنامہ 'ہمایوں' لاہور، جولائی ۱۹۳۶ء۔ ماہنامہ' ندیم' بھوپال، جولائی ۱۹۲۷ء ، 'لکھنوی اسکول کی شاعری، از ناظر کاکوروی، شعر الہند، جلد دوم ، باب اوّل و دوم، مرثیہ، ص۶۳۔۱۱۰ ص ۶۸۔۳۵۳ ۔'تذکرہ قدرت اللہ شوق'۔

دریائے لطافت، ص ۳۲۔'تذکرہ گلشن ہند'ص ۳۷]

محمود بریلوی نے دسویں باب میں جدید اردوشاعری کا جائزہ لیا ہے۔اس باب میں مولانا حالی، مولانا آزاد، علامہ شبلی نعمانی، چکبست لکھنوی، اکبرالہ آبادی، اسمٰعیل میرٹھی، محسن کاکوروی، اور سلیم پانی پتی کاذکر کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے'' اردو کا ایک نیا مرکز، لاہور'' کے تحت حالی اور آزاد کے علاوہ پیارے لال آشوب ،مرزا ارشد گورگانی، میر ناظم حسین ناظم، سیف الحق ادیب، راج نرائن ارمان، مرزا اشرف بیگ، شاہ دین ہمایوں، احمد حسین خان، مولوی خلیل الرحمان، مولانا فیض الحسن، سہارنپوری، مفتی محمد عبداللہ ٹونکی، مولوی محرم علی چشتی، اکبر شاہ نجیب آبادی، مولوی احمد دین، منشی سراج الدین، لالہ سری رام، شیونرائن شمیم، مفتی غلام سرور لاہوری، برج موہن دتاتریہ کیفی، نور احمد چشتی، سید محمد لطیف، غلام دستگیر نامی، لالہ کنہیالعل، مولوی ممتاز علی اور علامہ عبداللہ یوسف علی کاذکر کیا ہے۔ڈاکٹر انورسدید نے اکبرآلہ آبادی کاذکر طنز ومزاح کے ذیلی عنوان کے تحت کیا ہے۔محمد اسمٰعیل میرٹھی کاذکر جدید نظم اور برج نرائن چکبست کاذکر اردو نظم کے تحت کیا گیا ہے۔

گیارھویں باب میں محمود بریلوی نے ترقی پسند شاعری، حقیقت نگاری پر روشنی ڈالی ہے۔ اس باب میں ڈاکٹر محمد اقبال، احسن دانش کاندھلوی، ریاض خیرآبادی، مضطر خیر آبادی، دل شاہجہاں پوری، عزیز لکھنوی، ذاکر حسین ثاقب اکبر آبادی، جلیل مانک پوری، دل شاہجہان پوری، عزیز لکھنوی، ذاکر حسین ثاقب اکبرآبادی، جلیل مانک پوری، یگانہ لکھنوی چنگیزی، شبیر حسن خاں جوش ملیح آبادی، حسرت موہانی، اصغر گونڈوی، فانی بدایونی، جگر مراد آبادی، سیماب اکبر آبادی، حفیظ جالندھری، فراق گورکھپوری، جان نثار اختر ،آرزو لکھنوی، عبدالباری آسی الدنی، اثر لکھنوی ،بیخود دہلی، اختر حیدر آبادی، اختر شیرانی، آنند نرائن ،ملا، مرزا رسوا لکھنوی، میر غلام بھیک نیرنگ اور بیدم شاہ وارثی کاذکر

کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے اقبال کے فن اور تصورات کا ذکر گیارہویں باب میں ''اقبال کا عہد'' کے عنوان سے کیا ہے۔ ''عہد اقبال میں اردو غزل'' اس ذیلی عنوان کے تحت شاد عظیم آبادی، عزیز لکھنوی، صفی لکھنوی، ثاقب لکھنوی، نوبت رائے نظر، ریاض خیر آبادی، جلیل مانکپوری، اصغر گونڈوی، فانی، بے خود دہلوی، آرزو لکھنوی، اثر لکھنوی، حسرت موہانی، جگر مراد آبادی، یگانہ، سیماب، سائل دہلوی، وحشت لکھنوی، جوش ملیانی، محمد علی جوہر اور فراق گورکھپوری کا ذکر کیا گیا ہے۔ غلام بھیک نیرنگ کا ذکر 'اردو نظم' کے ذیلی عنوان کے تحت کیا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے جوش، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری اور احسان دانش کا ذکر بارھویں باب میں رومانی شعرا کے ذیلی عنوان کے تحت کیا ہے۔ محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ علامہ اقبال سیالکوٹ میں ۱۸۷۲ء (۱۲۸۹ ہجری) میں پیدا ہوئے تھے۔ (۳۹)

چونکہ اقبال کی پیدائش کے سلسلے میں محققین میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس لیے ضروری تھا کہ محمود بریلوی مختلف محققین کی تحقیقی کاوشوں کا ذکر کرتے۔

محمود بریلوی نے اقبال کے حالات زندگی تفصیلاً پیش کیے ہیں اور ان کے تصورات پر مختصر روشنی ڈالی ہے۔ جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے اقبال کے تصورات کے ساتھ ساتھ ان کے فن پر بھی گفتگو کی ہے۔

احسان دانش کے بارے میں محمود بریلوی لکھتے ہیں:

> ''احسان دانش فطرت نگار بھی تھے، حقیقت نگار بھی اور انقلابی بھی.......... سجے سجائے کمروں میں آرام دہ کرسیوں پر بیٹھ کر محنت کش طبقے کی رہ نمائی کا دعویٰ کرنا اور بات ہے اور احسان دانش کی طرح خود مزدوروں میں شامل ہو کر حقیقت نگاری بالکل دوسری چیز ہے۔'' (۴۰)

ڈاکٹر انور سدید بھی ان کی فطرت نگاری اور رومانی شاعری کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''سولن کی شام''، ''بیتے ہوئے دن''، ''صبح بنارس'' اور ''شام اودھ ایسی نظموں میں وہ ایک فطرت نگار اور رومانی شاعر کی حیثیت میں سامنے آئے۔''بیگانہ انجام'' ''جشن بے چارگی'' ایسی نظموں میں درون دل سے ابھرنے والی گہری کسکس موجود ہے، احسان نے زندگی کا تماشہ بھی کیا اور تماشہ بھی بنے۔ چنانچہ ان کے لہجے میں فریاد زیادہ ہے اور اس کے زیر سطح معاشرے کے اخلاقی زوال پر عدم اطمینانی موجود ہے۔''(۴۱)

ریاض خیر آبادی کے بارے میں پروفیسر محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ:

''مولوی عبدالسلام ندوی نے نہایت ہٹ دھرمی و بے انصافی سے اپنے تذکرہ شعر الہند میں اس حقیقت سے انکار کیا ہے کہ ریاض نہ صرف ایک عظیم شاعر تھے بلکہ وہ ایک بڑے نثر نگار بھی تھے، جس کی شاید ان کی تصانیف 'ریاض الاخبار'، 'گلکدۂ ریاض'، 'صلح کل'، 'رفتہ' اور 'عطر فتنہ' وغیرہ ہیں۔(۴۲)

ڈاکٹر انور سدید نے ''ریاض الاخبار''، ''گل کدہ''، ''فتنہ'' اور ''عطر فتنہ'' کو ریاض کی زیر صدارت شائع ہونے والے رسالے لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''انہوں نے ادبی اظہار کے لیے ''ریاض الاخبار'' اور ''گل کدہ'' جاری کئے، گورکھ پور سے ''فتنہ'' اور ''عطرِ فتنہ'' بھی انہیں کی ادارت میں شائع ہوتے تھے۔''(۴۳)

محمود بریلوی نے ''ریاض الاخبار''، ''گل کدہ ریاض''، ''صلح کل''، ''فتنہ'' اور ''عطر فتنہ'' کو ریاض خیر آبادی کی تصانیف قرار دیا ہے۔ جب کہ انور سدید نے ان میں سے ''ریاض

الاخبار''، ''فتنہ'' اور ''عطر فتنہ'' کو ان کی ادارت میں شائع ہونے والے رسائل لکھا ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ'' وہ (ریاض خیر آبادی) اردو شاعری کے مسلمہ شاعر خمریات تھے، لیکن انہوں نے خود کبھی شراب کو ہاتھ نہیں لگایا۔'' (۴۴)

لیکن محمود بریلوی نے جو نمونہ کلام دیا ہے ان میں خمریات کا کوئی ذکر موجود نہیں:

شوخی سے ہر شگوفے کے ٹکڑے اڑا دیئے
جس غنچہ پر نگاہ پڑی، دل بنا دیا!
ہم بند کیے آنکھ تصور میں پڑے ہوں
ایسے میں کوئی چھم سے جو آجائے تو کیا ہو؟
اس طرح کہ گھنگھرو کوئی چھاگل کا نہ بولے
جب چھم سے چلیں، گود میں چپکے سے اٹھالے
عالم ہُو میں کچھ آواز سی آجاتی ہے
چپکے چپکے کوئی کہتا ہے فسانہ دل کا

ریاض خیر آبادی کی شاعری کے متعلق ڈاکٹر انور سدید کا نقطہ نظر اور نمونہ کلام ملاحظہ کیجئے:

''ریاض نے شراب کو ہاتھ لگائے بغیر سرور پیدا اور اس رنگ شعر کے وہ خود ہی موجد اور خود ہی خاتم نظر آتے ہیں۔ شراب ان کی شاعری میں ایک بامعنی استعارہ ہے جو روپ بدل بدل کر جلوہ گر ہوتا ہے۔'' (۴۵)

چھلکائیں لاؤ، بھر کے گلابی شراب کی
تصویر کھینچیں آج تمہارے شباب کی
یہ اپنی وضع اور یہ دشنام مے فروش
سن کر جو پی گئے، یہ مزا مفلسی کا تھا

مجھ کو تھا انتظار کہ ابر آئے تو پیوں
ساقی اگر یہ سچ ہے کہ بادل اٹھا تو لا

جلیل مانک پوری کے تعارف کے بعد محمود بریلوی نے ان کا نمونہ کلام دیا ہے جس میں درج ذیل شعر بھی ہے:

جاتے ہو، خدا حافظ، ہاں اتنی گزارش ہے
جب یاد ہم آجائیں، ملنے کی دعا کرنا(۴۵)

یہی شعر ڈاکٹر انور سدید نے درج کیا ہے لیکن مصرع ثانی میں اختلاف کے ساتھ:

جاتے ہو خدا حافظ ! ہاں اتنی گزارش ہے
جب یاد کبھی آئیں، ملنے کی دعا کرنا(۴۶)

ڈاکٹر انور سدید نے جوش کا پورا نام شبیر حسین خان جوش ملیح آبادی اور تاریخ وفات ۱۹۸۱ء (۴۷) درج کی ہے۔ جب کہ محمود بریلوی نے ان کا نام شبیر حسن خاں جوش ملیح آبادی اور تاریخ وفات دوشنبہ ۲۲ فروری ۱۹۸۱ء لکھی ہے۔ جگر کے نام اور تاریخ وفات کے سلسلے میں بھی محمود بریلوی اور انور سدید کے ہاں اختلاف پایا جاتا ہے۔

انور سدید نے ان کا نام سکندر علی جگر مراد آبادی اور تاریخ وفات ۱۹۶۰ء(۴۸) لکھی ہے جب کہ محمود بریلوی نے علی سکندر جگر مراد آبادی اور تاریخ وفات ۱۹۵۲ء (۴۹) لکھی ہے۔

''ترقی پسند اردو شاعری'' کے تحت محمود بریلوی ترقی پسندوں کی عریانی و فحاشی پر ان الفاظ میں برسے ہیں:

''ترقی پسندی، خواہ وہ نظم میں ہو یا نثر میں، ادب یا آرٹ میں، دین سے انحراف اور روایات سے بغاوت کا دوسرا نام ہے، جسے

زیادہ شائستہ الفاظ میں 'حقیقت نگاری' بھی کہا گیا ہے۔ ہمارے ترقی پسند' عموماً سوشلسٹ اور کیمونسٹ ہیں، جن کا یہ مشرب ایک فیشن سا بن گیا ہے۔ ترقی پسندی میں عریانی و فحاشی کی حوصلہ افزائی کی جاتی ہے، جن کا کھلا ثبوت جوش ملیح آبادی کا کلام اور ان کی 'یادوں کی بارات' نیز منٹو کے افسانے اور رشید جہاں اور احمد علی کے شعلے اور انگارے ہیں۔''(۵۰)

پروفیسر محمود بریلوی نے جن ترقی پسندوں کا ذکر کیا ہے ان میں مجنوں گورکھ پوری، فیض احمد فیض، ن۔م۔راشد، مجاز، مخدوم محی الدین اور جذبی شامل ہیں۔ پروفیسر محمود بریلوی نے فیض کا ذکر چند سطور میں کیا ہے جب کہ انور سدید نے تفصیلاً اظہار خیال کیا ہے۔محمود بریلوی نے ن۔م۔راشد کا مختصر ذکر کیا ہے۔ جب کہ انور سدید نے ''حلقہ ارباب ذوق'' کے عنوان کے تحت ان کا ذکر کیا ہے اور ان کے شعری رویے اور رجحانات بیان کیے ہیں۔

محمود بریلوی نے مجاز، مخدوم محی الدین اور جذبی کا ذکر مختصر جب کہ انور سدید نے قدرے تفصیل سے کیا ہے۔

''ترقی پسند شعرا'' کے عنوان کے تحت ڈاکٹر انور سدید نے فیض، علی سردار جعفری، مخدوم محی الدین، ساحر لدھیانوی، مجاز، جاں نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، کیفی اعظمی، منیب الرحمٰن، شور علیگ، سلام مچھلی شہری، اختر الایمان، جذبی، صفدر میر، فارغ بخاری، ادا جعفری اور کچھ دیگر شعرا کا ذکر کیا ہے۔ ''ترقی پسند اردو شاعری'' اس عنوان کے تحت محمود بریلوی نے صرف ایک کتاب ''ترقی پسند ادب'' از عزیز احمد کا حوالہ دیا ہے، ڈاکٹر انور سدید نے ''ترقی پسند شعرا'' کے عنوان کے تحت درج ذیل حوالہ جات دیے ہیں، یہ حوالہ جات ان کے تحقیقی شعور کا ثبوت ہیں:

۱۔ پروفیسر احمد علی۔ ''تخلیقی مصنف اور ترقی پسند مصنفین''۔ سیپ کراچی شمارہ ۴

۲۔ سید احتشام حسین۔ تنقید اور عمل تنقید

۳۔ سجاد ظہیر۔ روشنائی

۴۔ ڈاکٹر سید عبداللہ۔ اردو ادب

۵۔ ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں

۶۔ خلیل الرحمٰن اعظمی۔ نئی نظم کا سفر۔ رسالہ کتاب نما، دہلی۔ دسمبر ۱۹۷۲ء

۷۔ باکٹر وزیر آغا۔ دائرے اور لکیریں

۸۔ ملک حسن اختر۔ ''تاریخ ادب اردو''

۹۔ حسن رضوی سے انٹرویو۔ ''جنگ'' لاہور۔ ۲۰ نومبر ۱۹۸۶ء

۱۰۔ صدیق کلیم۔ ''تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند'' جلد پنجم۔ پنجاب یونیورسٹی

لاہور

۱۱۔ وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج''

محمود بریلوی نے بائیسویں باب میں ''اردو کے ان پڑھ شعراء'' تیئسویں باب میں شاعرات اور چوبیسویں باب میں '' کلام الملوک'' کے عنوانات سے مختلف رسائل سے حاصل کی گئی معلومات لکھ دی ہیں لیکن حوالوں کا انداز ٹھیک نہیں۔

پچیسویں باب میں ''اردو شاعری کے مراکز.......... مرتبان سخن'' کے عنوان سے سولہ مراکز کا ذکر کیا گیا ہے۔ چھبیسویں باب میں '' اردو کے ہندو شعرا'' کے عنوان سے ہندو شعرا اور ان کی شاعری کا تعارف کرایا گیا ہے۔

ستائیسویں باب کا عنوان ہے ''اردو کے یوروپی شعرا'' ، ڈاکٹر انور سدید نے آٹھویں باب میں ذیلی عنوان ''اردو زبان و ادب میں مستشرقین کی دلچسپی'' کے تحت مختلف یورپی شعراء کا ذکر کیا ہے۔

محمود بریلوی نے جارج برنس شور (G.B. Shore) کے بارے میں لکھا ہے:

''شور کے دو دیوان طبع ہو گئے تھے مگر وہ نایاب ہیں۔ وہ ممتاز المطابع، میرٹھ میں ۱۸۷۸ء میں طبع ہوئے تھے۔''(۵۱)

ڈاکٹر انور سدید نے ان کے پانچ دیوانوں (۵۲) کا ذکر کیا ہے۔

جوہنس (Johans) کے نمونہ کلام کے طور پر محمود بریلوی نے یہ شعر دیا ہے:

دیکھنا توڑ کے وحشت میں نکل جاؤں گا

مجھ کو پہناتے ہو زنجیر پہ زنجیر عبث

ڈاکٹر انور سدید نے بھی ان کا یہی شعر دیا ہے۔

اکسیٹن دوسلویرا (A.D.Silvera) مفتوں کا یہ شعر محمود بریلوی نے لکھا ہے:

نکالوں کس طرح پہلو سے ٹکڑا اس کے پیکاں کا

کہ مدت میں گزر دل میں ہوا ہے آج مہماں کا

ڈاکٹر انور سدید نے یہ شعر یوں لکھا ہے:

لگا لوں کس طرح پہلو سے ٹکڑا اس کے پیکاں کا

کہ مدت سے گزر دل میں ہوا ہے آج مہماں کا

پروفیسر محمود بریلوی نے اس باب میں ڈاکٹر انور سدید کی نسبت زیادہ معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ اس باب کے آخر میں گیارہ تذکروں کے علاوہ رسائل کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ جن میں یوروپی شعرائے اردو کے متعلق مواد مہیا کیا گیا ہے:

پروفیسر محمود بریلوی کے انتیسویں باب کا عنوان ہے''اردو زبان و ادب کی ترقی میں مسلمان صوفیائے کرام و مبلغین کا حصہ''۔ انور سدید کے دوسرے باب کا عنوان'' اردو زبان و ادب کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیا اور بھگتوں کا حصہ''

پروفیسر محمود بریلوی نے اس باب کا آغاز اس جملے سے کیا ہے:

''ملک محمد جائسی کی ''اخروطی'' کے مطابق حضرت خواجہ معین الدین

چشتی اجمیریؒ ہندی زبان میں اظہار خیال پر قادر تھے۔''(۵۲)

یہی بات ڈاکٹر انور سدید نے یوں بیان کی ہے:

''مولوی عبدالحق نے ان (خواجہ معین الدین چشتی اجمیریؒ) کی ہندی دانی کے ثبوت میں فاضل شارح اکھروتی (تصنیف ملک محمد جائسی) کا مندرجہ ذیل قول نقل کیا ہے۔

''گمان نہ کند کہ ہیچ اولیاء اللہ بہ زبان ہندی تکلم نہ کردہ، زیرا کہ اوّل از جمیع اولیا اللہ قطب الاقطاب خواجہ بزرگ معین الحق والملتہ والدین قدس اللہ سرہ بدیں زباں سخن فرمودہ ......''(۵۳)

پروفیسر محمود بریلوی اور ڈاکٹر انور سدید نے ایک ہی بات بیان کی ہے لیکن تحقیقی اعتبار سے انور سدید کی بات وزن رکھتی ہے۔

محمود بریلوی نے امیر خسرو کی تاریخ وفات ۱۳۲۶ء، شیخ شرف الدین یحییٰ منیری کا سن وفات ۱۳۸۰ء، حضرت گیسو دراز بندہ نواز کا سن وفات ۱۴۴۲ء اور قطب عالم کا سن وفات ۱۴۴۶ء لکھا ہے جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے ان بزرگوں کی وفات کے سال بالترتیب ۱۳۲۴ء، ۱۳۷۰ء، ۱۴۴۲ء اور ۱۴۵۳ء لکھے ہیں۔

محمود بریلوی نے حضرت گیسو دراز کی ''معراج العاشقین'' کا اسلوب بیان واضح کرنے کے لیے لکھا ہے:

'' ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے حضرتؒ کے اردو رسالہ ''معراج العاشقین''(۱۵۰۰ء) کو شائع کر دیا ہے جس کا اسلوب بیان حسب ذیل ہے:

''اے عزیز! اللہ بندہ پانا، یہاں پہچان کو جنم نین تو شرع جاتا ہے۔ اوّل اپنی پہچانت بعد از خدا کی پہچانت کرنا۔''(۵۴)

ڈاکٹر انور سدید نے یہی اقتباس درج کیا ہے لیکن چند الفاظ کا فرق ہے۔

"اے عزیز! اللہ بندہ بنا۔ یہاں پچھان کو جانا۔ نین تو شرع جاتا ہے۔
اوّل اپنی پچھانت بعد از خدا کی پچھانت کرنا۔"

ڈاکٹر انور سدید نے اردو زبان و ادب کی ترویج و ترقی میں صوفیا کے کردار پر مفصل بحث کی ہے:

پروفیسر محمود بریلوی نے اکتیسویں باب کا عنوان" اردو تراجم و مترجمین" رکھا ہے۔انہوں نے اردو میں تراجم کا ذکر تین ادوار کے تحت کیا ہے:

۱۔ اوّل اوّل اردو تراجم کمتر عربی مگر زیادہ تر فارسی زبان سے کیے گئے اور ان کتابوں سے کیے گئے جو یا تو مذہب و تصوف سے متعلق تھیں، یا قصہ کہانیوں سے۔

۲۔ اردو تراجم کا دوسرا دور اس وقت سے شروع ہوا جب کہ ملک میں ایسے ادارے قائم ہوئے جیسے کہ فورٹ ولیم کالج ،کلکتہ، سرکاری بک ڈپو، لاہور، دہلی سوسائٹی اور دہلی کالج ، اورسائنٹفک سوسائٹی، علی گڑھ

۳۔ اردو تراجم کے تیسرے دور کا تعلق عہد جدید سے ہے جب کہ برصغیر میں انجمن ترقی اردو، دارالترجمہ عثمانیہ یونیورسٹی، حیدر آباد ،مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، دارالمصنفین ،اعظم گڑھ، ندوۃ لکھنو، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد اور اردو اکاڈمی جامعہ ملیہ، دہلی وغیرہ کا قیام ہوا۔

پروفیسر محمود بریلوی نے مرزا علی لطف، میر حیدر بخش حیدری، میر امن دہلوی، میر بہادر علی حسینی، میر شیر علی افسوس، مولوی حفیظ الدین احمد دہلوی، نہال چند لاہوری، مرزا کاظم علی جوان، مظہر علی ولا، مولوی اکرام علی اور مولوی امانت اللہ کے اردو تراجم کا ذکر کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے آٹھویں باب میں فورٹ ولیم کالج کے مذکورہ مصنفین کا ذکر کیا ہے۔ انہوں نے ان مصنفین کے اسلوب پر روشنی ڈالی ہے اور ان تراجم سے اردو ادب پر جو اثرات مرتب ہوئے ان کا جائزہ لیا ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ میر بہادر

علی حسینی نے قرآن حکیم کا اردو ترجمہ کیا۔(۵۵) لیکن ڈاکٹر انور سدید کے مطابق وہ ترجمۂ قرآن کو پایۂ تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔

مظہر علی ولا کے ذکر میں ان کے ایک اہم ترجمے ''بیتال پچیسی'' کا ذکر انور سدید نے کیا ہے۔ جب کہ محمود بریلوی اس اہم کتاب کا ذکر کرنا بھول گئے ہیں۔ میر امن کے بارے میں محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ ''بعض مورخین نے میر امن کو اردو نثر کا میر تقی میر کہا ہے۔''(۵۶)

اگر پروفیسر محمود بریلوی ''بعض مورخین'' کا ذکر کر دیتے تو بہتر تھا۔ بہر حال اس باب میں فارسی، عربی، فرانسیسی اور انگریزی زبانوں سے اردو میں ترجمہ ہونے والی کتابوں کے بارے میں اہم معلومات دی گئی ہیں۔ محمود بریلوی نے بتیسویں باب کا عنوان ''اردو نثر کا ابتدائی ادب'' رکھا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ ''لکھنو اردو داستان گویان کا مرکز تھا۔''(۵۷)

انہوں نے لکھنو کے معروف داستان گویوں کا ذکر کیا ہے۔ ان میں مرزا طور، میر فدا علی، نواب ہادی علی خاں نیشا پوری، امیر خان، مولوی احمد حسن، منشی محمد حسین جاہ، منشی احمد حسین قمر لکھنوی، مرزا رجب علی بیگ سرور، منشی اسمٰعیل منیر، حکیم سید اصغر علی، شیخ تصدق حسین شامل ہیں۔ محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ'' مرزا طور نے سب سے پہلے اس فن میں شہرت پائی۔ موجودہ صدی کے آخری عظیم اردو داستان گو لکھنو کے مرزا تلّن تھے۔''(۵۸)

محمود بریلوی نے ''قصہ امیر حمزہ'' (خلیل علی خاں اشک)، ''قصہ چہار درویش'' (میر امن) اور سید حیدر بخش حیدری کے قصہ مہر و ماہ اور ''طوطا کہانی'' پر تفصیلاً روشنی ڈالی ہے۔ ان کے علاوہ حیدری کی ''آرائش محفل''، ''ہفت پیکر''، ''تاریخ نادری''، ''گل مغفرت''، ''گلزار دانش''، ''گلدستہ حیدری'' اور ''گلشن ہند'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ آخر میں انشاء اللہ خان انشا دہلوی کی ''دریائے لطافت'' کی دل کھول کر تعریف کی گئی ہے۔ جو ایک مسلمان

ماہرلسانیات کی لکھی ہوئی پہلی اردو گرامر ہے۔ڈاکٹر انور سدید نے چھٹے باب میں ''لکھنو کی داستان نگاری'' کے ذیلی عنوان کے تحت اس دور کی چند معروف داستانوں کے نام گنوانے کے بعد رجب علی بیگ سرور اور فقیر محمد گویا کی داستانوں کا ذکر کیا ہے۔ میر امن اور دیگر داستان نگاروں کا ذکر فورٹ ولیم کالج کے مصنفین کی ذیل میں آٹھویں باب میں کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے انشا کی داستان نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ ''لکھنو کی داستان نگاری میں انشاء اللہ خان انشا کا کارنامہ اجتہادی نوعیت کا ہے۔ انہوں نے'' رانی کیتکی اور کنور اودے بھان'' کی کہانی لکھی اور اس میں یہ التزام رکھا کہ اس میں فارسی اور عربی کے الفاظ شامل نہ ہونے پائیں۔''(۵۹)

ڈاکٹر انور سدید نے انشا کی ''سلک گوہر'' کے بارے میں اسلم پرویز کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''داستان میں انشاء کی فنی اپج کا ایک اور زاویہ ''سلک گوہر'' ہے جس میں بے نقط الفاظ کے استعمال سے پوری کہانی بیان کی گئی ہے۔''(۶۰)

چونتیسویں باب میں محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ''اردو میں علامہ نذیر احمد نے ناول نویسی کا آغاز کیا تھا، جب کہ مختصر افسانہ نگاری علامہ راشد الخیری نے شروع کی تھی۔''(۶۱)

ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک بھی''اردو ناول کے ابتدائی نمونے نذیر احمد دہلوی نے پیش کیے۔''(۶۲) لیکن انہوں نے مختلف حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ سجاد حیدر یلدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے مانک ٹالہ کے حوالے سے لکھا ہے:

''اپنی آپ بیتی میں پریم چند نے '' دنیا کا سب سے انمول رتن'' کو، جو ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا اپنا پہلا افسانہ شمار کیا ہے۔''(۶۳)

آگے چل کر ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''لیکن انہوں نے رسالہ 'زمانہ' کا ماہ اشاعت نہیں دیا۔ ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر گوئنکا اور مانک ٹالہ کی تحقیق کے مطابق پریم چند کی دستیاب تخلیقات میں پہلی مطبوعہ کہانی ''روٹھی رانی'' ہے جو اپریل، مئی اور اگست ۱۹۰۷ء کے ''زمانہ'' میں شائع ہوئی۔ پریم چند نے ''سوز وطن'' کی اشاعت کا سال بھی ۱۹۰۹ء بتایا ہے حالاں کہ یہ کتاب جون ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی تھی۔''(۶۴)

ظاہر ہے کہ پریم چند نے دستاویزات دیکھے بغیر اپنی یادداشت پر انحصار کیا ہوگا اور یہ کہنا درست ہے کہ پریم چند کی پہلی کہانی ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' نہیں بلکہ ''روٹھی رانی'' ہے۔''(۶۵)

اب ہم خیالستان کے افسانوں کی طرف آتے ہیں ۔ ڈاکٹر انور سدید نے لکھا ہے کہ پطرس بخاری نے داخلی شہادتوں کی بنا پر ظاہر کیا ہے کہ

''یہ تراجم دراصل تقریباً طبع زاد تخلیقات ہیں اور جیسا سمجھا جاتا ہے ان سے کہیں زیادہ اورجنل واقع ہوئے ہیں۔''(۶۶)

ڈاکٹر معین الرحمٰن نے بھی اس رائے کو تسلیم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''یلدرم نے خلاقانہ ذہن سے کام لے کر ان افسانوں کو معلوم و مانوس اشخاص و معاشرت اور منظر و پیش منظر کے ایسے رنگ و آہنگ میں پیش کیا ہے کہ ان ترجموں پر (اگر یہ واقعی ترجمے ہیں) آزاد ترجموں سے بڑھ کر کہیں طبع زاد ہونے کا گمان ہوتا ہے۔''(۶۷)

ڈاکٹر انور سدید نے مزید لکھا ہے کہ:

''تصرف و ترجمہ پر مبنی افسانوں سے اگر قطع نظر بھی کر لیا جائے تو

اس حقیقت کا اظہار خود یلدرم نے کیا ہے کہ'' ازدواج محبت'' ،'' غربت و وطن'' ''حضرت دل کی سوانح عمری'' اور'' چڑیا چڑیا کی کہانی'' میرے ''ناکارہ ''تخیل کا نتیجہ ہیں۔(۶۸) اور ان کی اشاعت کی ترتیب زمانی حسب ذیل ہے۔

ا۔	ازدواج محبت	تاریخ اشاعت دستیاب نہیں
۲۔	غربت و وطن	اردوئے معلیٰ۔اکتوبر۱۹۰۶ء
۳۔	حضرت دل کی سوانح عمری	مخزن، فروری ۱۹۰۷ء
۴۔	چڑیا چڑے کی کہانی	مخزن۔اپریل ۱۹۰۷ء
۵۔	حکایۂ لیلیٰ مجنوں	مخزن، اکتوبر۱۹۰۷ء

''چنانچہ ''غربت و وطن'' پریم چند کے افسانے''روٹھی رانی'' سے پہلے کاافسانہ ثابت ہوجاتا ہے اور یلدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار قرار پاتے ہیں۔''(۶۹)

ڈاکٹر انور سدید نے مزید لکھا ہے کہ ڈاکٹرمعین الرحمٰن نے یلدرم کے ایک قدیم افسانے ''نشہ کی ترنگ'' کی نشاندہی بھی کی ہے جواردوئے معلیٰ میں اکتوبر ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا۔ انہوں نے اس افسانے کے مندرجہ ذیل فنی محاسن بھی شمار کیے ہیں۔

''یہ تاثر کی وحدت ،کردار کے ذہنی و نفسیاتی مطالعے، کش مکش، ابتدا،عروج اور انجام کے واضح تصور یا بالفاظ دیگر اپنی افسانویت کے اعتبار سے بڑا بھرپور اور موثر ہے۔''(۷۰)

چنانچہ انہوں نے فیصلہ دیا کہ:

''اب تک کے مطالعے کے مطابق اسے اردو کا اولین افسانہ کہا جاسکتا ہے۔''(۷۱)

چونکہ خارجی طور پر،،تشنہ کی ترنگ'' کے طبع زاد ہونے کی مستند شہادت دستیاب نہیں۔ اس

لیے ہماری نظر ''غربت و وطن'' پر ہی پڑتی ہے جسے خود یلدرم نے طبع زاد قرار دیا ہے اور یہ افسانہ چونکہ پریم چند کے پہلے افسانے سے قریباً ایک سال پہلے چھپ چکا تھا اس لیے اسے اردو کا پہلا طبع زاد افسانہ اور یلدرم کو پہلا افسانہ نگار تسلیم کرنا مناسب ہے۔'' (۷۲)

پروفیسر محمود بریلوی یہ تو لکھتے ہیں کہ مختصر افسانہ نگاری راشدالخیری نے شروع کی تھی لیکن وہ اس بیان کی تصدیق کے لیے کوئی حوالہ نہیں دیتے۔اس کے برعکس ڈاکٹر انور سدید، یلدرم کو پہلا افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں تو ٹھوس شواہد اور حوالوں سے اپنے دعوی کو ثابت بھی کرتے ہیں۔ پروفیسر محمود بریلوی اور ڈاکٹر انور سدید کے درمیان پایا جانے والا یہی فرق ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' از ڈاکٹر انور سدید کو تحقیقی اعتبار سے مستند بناتا ہے۔

چونتیسویں باب میں محمود بریلوی نے ''اردو کے مشہور اہل قلم'' کے سلسلے میں نہال چند لاہوری، میر امن، رجب علی بیگ سرور، مرزا غالب، علامہ شرر لکھنوی، حکیم محمد علی خاں لکھنوی، مولوی عزیز مرزا، پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنوی، سرسید احمد خاں ،مولوی محمد حسین آزاد دہلوی، پروفیسر ذکاء اللہ دہلوی، ڈاکٹر نذیر احمد دہلوی، مولوی چراغ علی، سید علی بلگرامی، مرزا محمد ہادی رسوا، مولوی اکبر شاہ خاں نجیب آبادی، سید نصیر حسین خیال عظیم آبادی، میر ناصر علی دہلوی، سید سجاد حیدر یلدرم، علامہ راشد الخیری، سید سلطان حیدر جوش، منشی پریم چند، حسن نظامی ،مرزا فرحت اللہ بیگ، غلام عباس، سید وقار عظیم اور پروفیسر احمد علی کا ذکر کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے بھی مذکورہ مشہور اہل قلم میں سے اکثر و بیشتر کا ذکر کیا ہے لیکن محمود بریلوی کی طرح ایک ہی باب میں نہیں۔ آیئے یہ دیکھیں کہ ڈاکٹر انور سدید نے کس اہل قلم کا ذکر کس عنوان کے تحت کیا ہے۔

سرسید احمد خاں ،ذکاء اللہ اور چراغ علی کا ذکر'' سرسید احمد خان کا عہد'' کے تحت راشدالخیری، عبدالحلیم شرر اور مرزا رسوا کا ذکر'' فروغ نثر کے چند زاویے'' کے تحت، آزاد اور

ناصر علی کا ذکر'' انشائی ادب'' کے تحت، نہال چند لاہور اور میر امن کا ذکر ''فورٹ ولیم کالج'' کے تحت، رتن ناتھ سرشاد کا ذکر'' طنز و مزاح'' کے تحت، رجب علی بیگ سرور کا ذکر ''لکھنو کی داستان نگاری'' کے تحت سید علی بلگرامی اور عزیز مرزا کا ذکر'' عہد سرسید کے دیگر نثر نگار'' کے تحت، اکبر شاہ نجیب آبادی کا ذکر'' اردو کا ایک نیا مرکز، لاہور کے تحت، سلطان حیدر جوش کا ذکر'' مختصر افسانہ'' کے تحت، وقار عظیم کا ذکر'' تنقید کے تین زاویے'' کے ذیلی عنوان ''رومانی تنقید'' کے تحت ، احمد علی کا ذکر''ترقی پسند تنقید'' کے تحت اور غلام عباس کا ذکر''افسانے کا جہان دیگر'' کے تحت کیا گیا ہے۔ مذکورہ اہل قلم کو ان کی تحریروں کے اعتبار سے مختلف عنوانات کے تحت زیر بحث لانے سے بھی ڈاکٹر انور سدید کی''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' کو محمود بریلوی کی ''مختصر تاریخ ادب اردو'' پر برتری حاصل ہو جاتی ہے۔

محمود بریلوی نے پینتیسویں باب میں''اردو ڈرامہ ،اسٹیج، فلمیں، ریڈیو اور ٹیلی ویژن' کے عنوان سے اردو ڈرامے کی تاریخ پر روشنی ڈالنے کے بعد دس ڈراموں اور ان کے لکھنے والوں کے نام دیئے ہیں۔ اس کے بعد انہوں نے ان معروف ترین ڈراموں کا ذکر کیا ہے جو اسٹیج ہوئے ہیں۔

ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈراموں کے بارے میں محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ:

> '' شروع ہی سے ریڈیو پاکستان اور پاکستان ٹیلی ویژن پر ترقی پسندوں کا تسلط رہا جو آرٹ کے نام سے ہر خلاف اسلام تحریک کو فروغ دیتے رہے ہیں، مثلاً ٹیلی ویژن پر ''منٹو راما'' کے پروگرام کی اشاعت وغیرہ۔ معین الدین کے چند قابل تعریف ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوئے اور ٹیلی ویژن پر دکھائے گئے ،مثلاً تعلیم بالغاں، مرزا غالب بندر روڈ پر اور لال قلعہ سے لالو کھیت تک'' (۷۳)

پاکستان ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے بعض معروف ڈرامہ نگاروں کے سلسلے میں محمود بریلوی نے حسینہ معین، امجد اسلام امجد، سلیم چشتی، حمید کاشمیری، اشفاق احمد، سلیم احمد اور بانو قدسیہ کے نام لیے ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے اردو ڈرامے کا جائزہ درج ذیل پانچ ذیلی عنوانات کے تحت لیا ہے:

۱۔ اسٹیج ڈراما

۲۔ ریڈیو ڈراما

۳۔ ٹیلی ویژن ڈراما

۴۔ ادبی ڈراما

۵۔ منظوم ڈراما

ڈاکٹر انور سدید نے اردو ڈراما پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ مختلف ڈرامہ نگاروں کا ذکر کیا ہے جنھوں نے ڈرامے کو اپنے خون جگر سے پروان چڑھانے کی کوشش کی۔ ڈاکٹر انور سدید نے یہاں بھی تحقیق کا اعلیٰ معیار برقرار رکھا ہے اور جابجا حوالوں سے اپنی تحریر کو مزین کیا ہے۔

چھتیسویں باب میں ''اردو میں تنقیدِ مزاح و طنز نگاری'' زیر بحث لائے گئے ہیں۔ پروفیسر محمود بریلوی نے پندرہ نقادوں حالی، شبلی، ابوالکلام آزاد، سید سلمان ندوی، مولوی عبدالسلام ندوی، مولوی عبدالماجد فلسفی دریا بادی، شیخ عبدالقادر، ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، مہدی افادی، ڈاکٹر مولوی عبدالحق، حامد حسن قادری، پروفیسر محمود خاں شیرانی، سید مسعود حسن رضوی ادیب لکھنوی، ڈاکٹر غلام محی الدین قادری زور اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کا ذکر کیا ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے ان نقادوں کے فن تنقید پر بہت کم بات کی ہے اور ان نقادوں کے حالات زندگی تفصیلاً بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے ''تنقید ادب''، ''تحقیق کی روایت'' اور ''تنقید کے تین

زاویے'' ''رومانی تنقید''، ''ترقی پسند تنقید، اور'' نفسیاتی تنقید'') کے علاوہ '' تنقید کا جہان دیگر'' ایسے عنوانات کے تحت تقریباً ہر قابل ذکر نقاد کا ذکر کیا ہے اور ان کے سوانحی کوائف مرتب کرنے کے بجائے تمام تر توجہ ان کے تنقیدی و تحقیقی شعور، رویوں ،رجحانات اور نظریات پر مرکوز کی ہے۔ ان نقادوں کی ایک فہرست ہی ڈاکٹر انور سدید کی کوشش و کاوش کی وضاحت کر دے گی۔

''تنقید ادب'' کے تحت حالی، شبلی ،آزاد ، وحیدالدین سلیم اور امداد امام اثر؛

'' مغربی نظریات کے زیر اثر تنقید'' کے تحت شیخ عبدالقادر، عظمت اللہ خان؛

بجنوری، عبدالقادر سروری، چکبست ،مہدی افادی، حامد اللہ افسر، عبدالطیف، زور، نیاز اور عبدالماجد؛

''تحقیق کی روایت'' کے تحت مولوی عبدالحق، کیفی، حافظ محمود شیرانی، شمس اللہ قادری، سلیمان ندوی، نصیر الدین ہاشمی، زور، حامد حسن قادری، مسعود حسن رضوی ادیب اور قاضی عبدالودود؛

''رومانی تنقید'' کے تحت رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، خورشیدالاسلام، وقار عظیم، عابد علی عابد، حمید احمد خان، یوسف حسین خان اور فراق گورکھپوری؛

''ترقی پسند تنقید'' کے تحت اختر رائے پوری، احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری، احمد علی، سجاد ظہیر، عبدالعلیم، علی سردار جعفری، اختر انصاری، ظہیر کاشمیری، ممتاز حسین اور فیض؛

''نفسیاتی تنقید'' کے تحت میرا جی، شیر محمد اختر، ریاض احمد اور محمد حسن عسکری اور '' تنقید کا جہان دیگر'' کے تحت صلاح الدین احمد، کلیم الدین احمد، عندلیب شادانی، اعجاز حسین، مسعود حسن رضوی ادیب، اختر اورینوی، محمد احسن فاروقی اور عزیز احمد کے تنقیدی افکار کا احاطہ کیا گیا ہے۔

'' ترقی پسند اردو تنقید نگاری'' اس ذیلی عنوان کے تحت پروفیسر محمود بریلوی نے صرف ایک صفحے پر تبصرہ کیا ہے جو بہت ہی مختصر ہے۔ یہ باب پڑھنے سے سیری نہیں ہوتی بلکہ تشنگی کا

احساس ہوتا ہے۔ اسی باب میں آٹھ مزاح نگاروں پر گفتگو کی گئی ہے۔ جن میں منشی سجاد حسین، پروفیسر رشید احمد صدیقی ،میاں عبدالعزیز فلک پیما ،سید احمد شاہ بخاری پطرس، شوکت تھانوی،عظیم بیگ چغتائی، مرزا فرحت اللہ بیگ اور کنھیا لال کپور شامل ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے گیارھویں باب میں ''طنز و مزاح'' (نثر) کے تحت فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، عظیم بیگ چغتائی، فلک پیما، ملا رموزی، محفوظ علی اور مہدی افادی کے علاوہ تیرھویں باب میں ''طنزیہ اور مزاحیہ ادب'' کے تحت کنھیا لال کپور، کرشن چندر، منٹو، شفیق الرحمٰن، شوکت تھانوی، مشتاق احمد یوسفی، کرنل محمد خاں، فکر تونسوی، ابن انشا، ابراہیم جلیس، امجد حسین، محمد خالد اختر، مسعود مفتی، احمد جمال پاشا، یوسف ناظم، مجتبیٰ حسین، مشکور حسین یاد، نظیر صدیقی، غلام الثقلین نقوی، مرزا محمد منور، نریندر لوتھر، مشتاق قمر، رستم کیانی ،صدیق سالک، ضمیر جعفری، ظفر الحسن اور غلام جیلانی اصغر کا ذکر کیا ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے سینتسویں باب میں اردو صحافت کی تاریخ قلم بند کی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ:

''پہلا اردو اخبار ''خیر خواہ ہند'' کے نام سے ۱۸۳۷ء میں شائع ہوا تھا۔''()

جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے ''صحافت کا فروغ'' کے زیر عنوان لکھا ہے کہ

> '' ۱۸۲۲ء میں ''جام جہاں نما'' کے نام سے ایک اخبار اردو میں کلکتہ سے نکلنا شروع ہوا لیکن چند ہفتوں کے بعد اس کی زبان فارسی کر دی گئی۔''()

آگے چل کر ''خیر خواہ ہند'' کے بارے میں کہتے ہیں کہ

> '' اردو کی ادبی صحافت کا آغاز رسالہ ''خیر خواہ ہند'' سے ہوا جسے پادری آرسی ماتھر نے ۱۸۳۷ء میں مرزا پور سے جاری کیا۔''()

پروفیسر بریلوی نے اس باب میں مختلف شہروں سے شائع ہونے والے اخبارات کی تفصیل

پیش کرنے کے علاوہ اردو کے معروف و مقبول ترین ادبی پرچوں کی تفاصیل بھی بہم پہنچائی ہیں۔

اڑتیسویں باب میں محمود بریلوی نے 'ترقی پسند' ناول اور افسانے پر روشنی ڈالی ہے۔ موصوف نے 'ترقی پسندوں'' کی خوب خبر لی ہے۔ لکھتے ہیں:

''حقیقت پسندی(Realism) عریانیت و فحاشی نیز ادبی مباحث میں بیباک و بدلحاظ جنسی ترغیبات کی ذمہ دار ہے۔ یورپ بلکہ کل مغربی دنیا کے حواسوں پر، نیز اس کے جدید لٹریچر پر، عورت سوار ہے۔ ابسین (IBSEN) نے بالخصوص نسوانی تحریک (Feminism) کو سراہا۔ فرائڈ (Freud) کے فلسفہ نے بھی اس کو مدد دی۔ ''ترقی پسند ''اردو ادب میں ڈی ایچ لارنس (D.H.Lawrence) کی تحریروں سے یہ ''عورت پرستی ''مستعار لی گئی، جس کی ترقی کا سہرا سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی وغیرہ کی فحش نگاری کے سر ہے۔ سعادت حسن منٹو کے مختصر افسانے ''دھواں'' اور'' بلاوز'' وغیرہ، عصمت چغتائی، کے ''لحاف'' اور'' جال'' وغیرہ ، محمد حسن عسکری کا ''پھسلن'' اور ممتاز مفتی کے بعض افسانے اس کے بدترین نمونے ہیں۔''()۔

اس کے بعد ''انگارے'' اور ''شعلے'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ ''لیلیٰ کے خطوط'' کے بارے میں پروفیسر محمد بریلوی نے لکھا ہے کہ

'' اگر اس کو ناول کہا جاسکے تو قاضی عبدلغفار کی تصنیف ''لیلیٰ کے خطوط'' اردو میں ''ترقی پسند'' مختصر افسانے اور ناول کی نمائندہ پہلی کتاب تھی۔''()

پروفیسر محمود بریلوی نے اردو میں 'ترقی پسند' ناول اور مختصر افسانہ کے بانی ہونے کی حیثیت

سے قاضی عبدالغفار کا ذکر خصوصیت سے کیا ہے۔ ''ترقی پسند'' مختصر افسانہ نویسوں میں ''اپندر ناتھ اشک'' دیوندر ستیارتھی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، خواجہ احمد عباس، سعادت حسن منٹو، رشید جہاں، عصمت چغتائی، محمد حسن عسکری کا ذکر کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے قاضی عبدالغفار کا ذکر'' رومانی افسانہ'' کے تحت کیا ہے ۔ان کے نزدیک ''قاضی عبدالغفار کے افسانوں میں جذبہ مائل بہ پرواز رہتا ہے۔ لیکن وہ پاسبان عقل کو بھی دور نہیں جانے دیتے۔ ''لیلیٰ کے خطوط'' ''مجنوں کی ڈائری'' اور'' تین پیسے کی چھوکری'' ان کی رومانی مزاج کی آئینہ دار کتابیں ہیں۔''()

ڈاکٹر انور سدید نے ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں احمد علی، رشید جہاں، محمود الظفر اور سجاد ظہیر کا ذکر کرنے کے بعد'' ترقی پسند افسانے کے دور زریں'' کے تحت کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس، اوپند ناتھ اشک، اختر انصاری، دیویندر ستیارتھی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ اور مہندر ناتھ کے فن افسانہ نگاری پر بحث کی ہے جب کہ سعادت حسن منٹو اور محمد حسن عسکری سمیت کئی دیگر افسانہ نگاروں کا ذکر'' افسانے کا جہان دیگر'' کے تحت کیا ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے انتالیسویں اور آخری باب میں ''اردو کی اہل قلم خواتین'' کے سلسلے میں بیگم عبدالقادر ،نذر سجاد حیدر، حجاب اسمٰعیل، (حجاب امتیاز علی) صالحہ عابد حسین، حمیدہ سلطان، اے آر خاتون، طاہرہ دیوی شیرازی، رشید جہاں ،عصمت چغتائی، ممتاز شیریں، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، شائستہ اختر، تسنیم تسلیم، سلمیٰ رشید، صدیقہ بیگم، شکیلہ اختر، آغا حشر کاشمیری کی دختر سحاب قزلباش، اسماء طیب ،عائشہ درانی، محمودہ رضویہ، جہاں بانو، سیدہ اشرف، سنجیدہ اشرف، سرلا دیوی، ناہید عالم، شفیق بانو، کوشلیا اشک، صغرا ہمایوں مرزا، زہرہ جبیں، صفیہ اختر، آمنہ نازلی اور کشور ناہید کا ذکر

کیا ہے۔ پروفیسر صاحب نے ان اہل قلم خواتین کی تصانیف بتانے پر ہی اکتفا کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے اہل قلم خواتین کے لیے الگ باب قائم نہیں کیا البتہ ''افسانہ آزادی کے بعد'' کے تحت مرد افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ درج ذیل خواتین کے فکر وفن پر بات کی ہے۔

قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، ممتاز شریں، جمیلہ ہاشمی، بانو قدسیہ، الطاف فاطمہ، جیلانی بانو، رضیہ فصیح احمد، فرخندہ لودھی، سائرہ ہاشمی ،سیدہ حنا، رشیدہ رضویہ، واجدہ تبسم،عذرا اصغر۔

''علامتی و تجریدی افسانہ'' کے تحت خالدہ حسین اور زاہدہ حنا کا ذکر کیا گیا ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی کی ''مختصر تاریخ ادب اردو'' تحقیق کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتی ۔اسے پڑھ کر تشنگی کا احساس ہوتا ہے ۔اس کے برعکس ڈاکٹر انور سدید کی ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' اردو زبان و ادب کے تمام گوشوں کا احاطہ کرتی ہے۔

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

حوالہ جات

۱۔ پروفیسر محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' شیخ غلام علی اینڈ سنز ،لاہور، اشاعت اوّل ۱۹۸۵ء

۲۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' مقتدرہ قومی زبان ،اسلام آباد: طبع اوّل فروری ۱۹۹۱ء

۳۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۳۰

۴۔ ایضاً

۵۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص۱۱۵

۶۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۳۰

۷۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۱۱۵

۸۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۳۱

۹۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۳

۱۰۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۳۲

۱۱۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۱۰۶

۱۲۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۳۳

۱۳۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص۱۰۲

۱۴۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۴۵

۱۵۔ ایضاً،ص۴۸

۱۶۔ ایضاً،ص۵۴

۱۷۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۸۵

۱۸۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۵۷، ۵۸

۱۹۔ ڈاکٹر جمیل جالبی: '' تاریخ ادب اردو'' جلد اوّل مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۵ء: ص ۵۳۲

۲۰۔ ڈاکٹر وحید قریشی: ولی پر مذاکرہ۔اوراق، لاہور شمارہ ۳ (۱۹۶۷ء)۔ص ۹

۲۱۔ مولوی عبدالحق نے یہ سن وفات ایک قلمی نسخے کے ایک قطعے سے نکالا ہے۔

سال وفاتش خود از سرالہام گفت　　بادپناہ ولی، ساقی کوثر علی

'' اعراس نامہ'' کے حوالے سے ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی نے اسے درست قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے بھی ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ (۱۷۰۷ء) تسلیم کیا ہے۔ (بحوالہ اوراق ۳/ ۱۹۶۷ء) ۔ص ۱۲

۲۲۔ مذکورہ بالاتمام حوالے ڈاکٹر انور سدید نے'' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۱۳۱، ۱۳۲ پر دیئے ہیں۔

۲۳۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۶۱

۲۳۔ ڈاکٹر انور سدید: '' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۱۳۹

۲۴۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۶۲

۲۵۔ ایضاً ص ۶۳

۲۶۔ ایضاً ص ۶۴

۲۷۔ ڈاکٹر انور سدید: '' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۱۴۰!

۲۸۔ ایضاً ص ۱۴۲

۲۹۔ ایضاً ص ۱۴۱

۳۰۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۷۳

۳۱۔ ایضاً ص ۸۹

۳۲۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۹۴، ۹۵

۳۳۔ مصطفے خان شیفتہ: ''گلشن بے خار'' (ترجمہ احسان الحق) ایجوکیشنل کانفرنس کراچی ۱۹۶۲ء، ص۵۱۹

۳۴۔ رام بابو سکسینہ: ''تاریخ ادب اردو'' (ترجمہ مرزا محمد عسکری) نولکشور پریس لکھنو، بار سوم: ص۲۵۹

۳۵۔ مذکورہ دونوں حوالے'' اردو کی مختصر تاریخ'' (انور سدید) ص ۲۱۹ سے دیے گئے ہیں۔

۳۶۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۱۱۱، ۱۱۳

۳۷۔ ایضاً، ص۱۳۴

۳۸۔ ایضاً، ص۱۹۲

۳۹۔ ایضاً، ص۱۹۶

اقبال کی تاریخ پیدائش نزاعی ہے اور محققین اور ماہرین اقبالیات کا ابھی تک کسی ایک پر اتفاق نہیں ہوسکا۔ میونسپل کمیٹی سیالکوٹ کے ریکارڈ کے مطابق ۲۲ فروری ۱۸۷۳ء درست ہے۔ عبدالواحد معینی نے ''نقش اقبال'' میں نئے شواہد فراہم کر کے ۹ نومبر ۱۸۷۷ء (۳ ذیعقد ۱۲۹۴ھ) کو صحیح تاریخ پیدائش قرار دیا ہے۔ حکومت پاکستان کی مقررہ کردہ تاریخ بھی یہی ہے۔ اقبال کی تمام مستند سوانح عمریوں میں تاریخ پیدائش ۲۲ فروری ۱۸۷۳ء ہی ملتی ہے۔

۴۰۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۲۰۱

۴۱۔ ڈاکٹر انور سدید: '' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص۴۷۳

۴۲۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۲۰۲

۴۳۔ ڈاکٹر انور سدید: '' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۳۴۹

۴۴۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۲۰۲

۴۵۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۲۴۹

۴۶۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۲۰۵

۴۷۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۳۵۰

۴۸۔ ایضاً، ص۴۳۱

۴۹۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۲۰۷

۵۰۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۳۵۳

۵۱۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۲۱۴

۵۲۔ ایضاً، ص۲۲۴

۵۳۔ ایضاً، ص۳۲۱

۵۴۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۲۳۷

۵۵۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب ازدو'' ص۳۳۹

۵۶۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ٦٨

انورسدید نے اس کا حوالہ یوں دیا ہے: مولوی عبدالحق: ''اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیا کا کام''۔ ص۸ علی گڑھ ۔ت ۔ن

۵۷۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۳۴۲

۵۸۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''۔ ص۳۷ بحوالہ مولوی عبدالحق ''اردو کی ابتدائی نشوونما'' ص۲۰

۵۹۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص۳۵۳

۶۰۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۲۲۹

۶۱۔ ایضاً، ص۳۵۳

۶۲۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، ص ۳۵۷

۶۳۔ ایضاً، ص ۳۵۷، ۳۵۸

۶۴۔ ایضاً، ص ۲۱۰، ۲۱۱

۶۵۔ ایضاً، ص ۲۱۱ بحوالہ ''انشاء اللہ خاں انشاءؔ...... عہد اور فن'' از اسلم پرویز ص ۱۸۲۔ دہلی ۱۹۶۱ء

۶۶۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۳۸۸

۶۷۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۲۹۸

۶۸۔ ایضاً، ص ۲۷۱ بحوالہ نقوش آپ بیتی نمبر ص ۱۹۷

۶۹۔ ایضاً، ص ۲۷۱ بحوالہ مانک ٹالہ'' پریم چند اور تصانیف پریم چند'' ص ۱۵۰۔ دہلی۔ ۱۹۸۴

۷۰۔ ایضاً، ص ۲۷۲

۷۱۔ پطرس بخاری۔ بحوالہ مقالہ اردو کا پہلا افسانہ از سید ڈاکٹر معین الرحمٰن۔ فنون غالب نمبر ۱۹۶۹ء۔ ص ۴۰۷

۷۲۔ ڈاکٹر معین الرحمٰن۔ بحوالہ ایضاً ص ۴۰۶

۷۳۔ بحوالہ ''نوٹ'' خیالستان، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار
مذکورہ تینوں حوالے انور سدید نے ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' کے صفحہ ۳۷۲ پر دیئے ہیں۔

۷۴۔ ڈاکٹر انور سدید: ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۳۷۲

۷۵۔ ایضاً بحوالہ ڈاکٹر معین الرحمٰن ''اردو کا پہلا افسانہ'' مشمولہ فنون غالب نمبر ۱۹۶۹ء

۷۶۔ ایضاً، ص ۳۷۳ بحوالہ ''نوٹ'' خیالستان مرتبہ غلام حسین ذوالفقار

۷۷۔ ایضاً، ص ۳۷۳

۷۸۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۲۹۹

۷۹۔ ایضاً، ص ۴۲۱

۸۰۔ ڈاکٹر انور سدید: '' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۲۶۹ بحوالہ حامد اللہ افسر ''اردو کا پہلا اخبار'' مشمولہ 'مشرب''

۸۱۔ ایضاً، ص ۲۷۰

۸۲۔ محمود بریلوی: ''مختصر تاریخ ادب اردو'' ص ۴۳۱

۸۳۔ ایضاً، ص ۴۳۱

۸۴۔ ڈاکٹر انور سدید: '' اردو ادب کی مختصر تاریخ'' ص ۴۷۲

محمد پرویش شاہین

بلتی (Balti)

Baltistan is a beautiful area in the north of Pakistan. The capital is Skardu and the local language is known as Balti. This essay not only provides detials about Baltistan, but also discusses the language, its history and literature; its similarities with Urdu and its significant aspects.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

وطن عزیز کے پر لطف ، دلکشا اور معرّی حسن سے بھر پور شمالی علاقے جو ملاکنڈ کے مقدس پہاڑوں سے شروع ہو کر خنجراب ،سکردو اور استور تک سنتالیس ہزار مربع میل کے علاقوں پر پھیلے ہوئے علاقے ہیں۔ عام طور پر شمالی علاقہ جات کے نام سے جانے جاتے ہیں جو قدیم وقتوں میں دردستان کے نام سے مشہور و معروف تھے۔ جس کے بعد وہ اپنے اپنے مقامی ناموں سے مشہور رہے ہیں۔ ان علاقوں میں سوات کوہستان، دیر کوہستان ،چترال ،کافرستان، کشمیر کا شاردا، اباسین کوہستان، ریاست داریل ،ریاست تانگیر، چلاس گوہر آباد، گلگت، ہنزا اور بلتستان کے وسیع و عریض علاقے شامل تھے۔

یہ تمام علاقے اپنے فطری حسن ،صاف و شفاف ماحول اور آب و ہوا ، بلند و بالا کہساروں، برف پوش چوٹیوں، گھنے جنگلات، بے شمار تفریحی مقامات، مختلف ادوار کے آثار قدیمہ ،دنیا بھر سے زیادہ اور وافر مقدار میں چٹانوں پر کندہ کتبہ جات ،جھاگ اڑاتے

ہوئے دریا، ندی، نالوں اور گرتی آبشاروں، مختلف قسم کے چرند و پرند، بہترین قیمتی پتھروں کی کانوں، ہر موسم کی مناسبت سے لذیذ اور وافر پھل پھول، دنیا بھر میں شہرت رکھنے والی بلند ترین چوٹیوں اور وسیع و عریض گلیشئرز، مختلف قسم کے قبائل اور نسلوں اور اسی کے ساتھ ساتھ مختلف خاندانوں سے تعلق رکھنے والی بہت سی زبانوں کے لیے ایک عالمی شہرت رکھتے ہیں۔

ان دلکش اور دلربا علاقوں میں ایک وسیع و عریض خطہ بلتستان کے نام سے مشہور ہے جو سیاسی، انتظامی اور لسانی اعتبار سے ان سب علاقوں سے مختلف ہے۔ جس کا صدر مقام سکردو جیسا پاک و شفاف شہر ہے۔ جس کا لمبا بازار ایشیا کے چند بازاروں میں سے ایک ہے۔ جس طرح کہ یہ علاقہ بلتستان کے نام سے شہرت رکھتا ہے۔ اس طرح یہاں بولی جانے والی زبان بلتی کے نام سے مشہور ہے۔ اگرچہ اسی بلتستان میں دو، تین اور زبانیں بولی جاتی ہیں۔ لیکن یہاں کی سب سے بڑی زبان بلتی ہے۔ جو نوے فیصد لوگوں کی مادری زبان ہے۔ آج کی اسی نشست میں اسی زبان کے بارے میں ابتدائی معلومات کے طور پر کچھ پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن زبان پر بحث کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کی دیگر چیزوں کے بارے میں سرسری سی روشنی ڈالی جائے تاکہ زبان کے ساتھ ساتھ بولنے والوں کی معاشرتی، ثقافتی، مذہبی اور سیاسی زندگی کے بارے میں کچھ معلوم ہو سکے۔

نام: بلتستان کا نام جدید دور کا نام گنا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ پرانے وقتوں میں خاص کر یونانی تاریخ دان اس کو بلتے (Bylti) کہتے تھے جب کہ لداخ کے لوگ ماقبل اسلام اسے سوری بتان (Suri Butan) کہتے یعنی خوبانی کی سرزمین، چینی سیاح ہوں سانگ اس کا نام پلول (Palele) بتاتا ہے۔ ایک صدی کے بعد اس کے لیے بولواعظم کا نام استعمال ہوا ہے۔ مارکو پولو (نامور سیاح) بھی اس علاقے کو بولر کہتا ہے۔ اس علاقے کا بلتی

نام ۱۹۳۳ء میں مرزا حیدر کے حملے تک نہیں پڑا تھا۔ مرزا حیدر جو کہ ایک بڑا تاریخ دان بھی تھا۔ اپنی اہم تاریخ، تاریخ رشیدی، میں بلتستان کے بادشاہ کو چوپان بلتی لکھا ہے۔(۱) جب کہ کسی وقت اسے پوریگ کے نام سے بھی یاد کیا گیا ہے۔

حدود اربعہ: بلتستان کے مغرب میں ضلع گلگت اور ضلع دیامر کی وادیاں، مشرق میں بھارتی مقبوضہ اضلاح کرگل و لداخ، شمال میں چینی صوبہ سنکیانگ اور جنوب میں بھارتی مقبوضہ کشمیر واقع ہے۔

رقبہ۔آبادی: بلتستان کی کل آبادی تقریبا ساڑھے تین لاکھ ہے۔ جب کہ اس کا رقبہ ستائیس ہزار کلومیٹر مربع ہے۔

لوگ اور نسل: یہاں کے لوگوں کی اصل نسل کے بارے میں مختلف ماہرین مختلف آراء رکھتے ہیں۔ مشہور انگریزی محقق مسٹر ڈایو کا خیال ہے کہ بلتستان اور تبت کے تاتاریوں کے خدوخال میں فرق علاقائی آب و ہوا اور مذہب کے اختلافات کی وجہ سے ہے جب کہ دیگر ماہرین کا خیال ہے کہ وادی روندو کی طرف سے درد ،شگر کی طرف سے کرغزی اور درد اور خپلو کھرمنگ کی طرف سے تاتاری خانہ بدوش قبائل نے یہاں آ کر آبادی کا آغاز کیا۔ جب کہ دیگر کا کہنا ہے کہ بلتستان کی آبادی نسلی اعتبار سے منگولوں اور آریاؤں کا مرکب ہے۔ بڈلف کا کہنا ہے کہ تاتاری حملہ آور باہر سے آ کر یہاں کی درد نسلوں کے ساتھ شریک ہو گئے ۔

دیگر لوگ: خالص بلتیوں کے علاوہ یہاں آریائی نسل کے چار درد قبائل، شین، یشکن ،کمین اور ڈوم ہیں۔

بڑی وادیاں: وادی سکردو، وادی روندو، وادی شگر، وادی خپلو ،وادی کھرمنگ وادی شنگھو ہیں۔

بڑے دریا: دریائے سندھ، دریائے شیوق ،دریائے نگر، دریائے شگر، دریائے

دراس، دریائے شورد، دریائے برالد اور دریائے شبر بڑے دریا ہیں۔

بڑی جھیلیں: بڑی جھیلوں میں سدپارہ، کچورہ، کت پناہ، جیٹاریہ، گالجھے اور شوسر شامل ہیں۔(۳)

جنگلات: اگرچہ ان علاقوں میں نیچے کے علاقوں کوہستان اور سوات کی طرح نامور جنگلات تو نہیں ہیں پھر بھی کچھ جنگلات رکھتے ہیں جن میں چیڑ، جونیپر، بھوج پتر اور قدرتی ادویاتی جڑی بوٹیاں بڑی مقدار میں موجود ہیں۔

معدنیات: یہاں کی معدنیات میں سونا، زیرمہر، سنگ مرمر، البرق، سلاجیت، لوہا، سیسہ اور سرمہ قابل ذکر ہیں۔

لوگوں کے پیشے: چونکہ ان علاقوں میں کوئی کارخانے، فیکٹریاں اور انڈسٹریاں نہیں ہیں۔ اس لیے لوگوں کا زیادہ ترگزارہ کھیتی باڑی اور مویشی پالنے پر ہے۔ چونکہ اس کا موسم پیداوار کے لیے زیادہ موزوں نہیں اس لیے سال میں ایک فصل اچھی طرح اگتی ہے۔ یہاں پر خریف کی فصلیں زیادہ اچھی نہیں اگتیں پیداوار میں گیہوں، جو، مٹر، مسور، باقلہ وغیرہ ہیں، جب کہ مختلف قسم کی سبزیاں ٹماٹر، گوبھی، آلو، بینگن، مولی اور شلجم پیدا ہوتے ہیں۔

پھل پھول: پھل پھول کے لیے خاصا مشہور علاقہ ہے۔ یہاں کے سیب بڑے لذیز اور بڑے نازک ہوتے یں۔ اس لیے منڈی پہنچنے سے پہلے سڑ جاتے ہیں۔ پھلوں میں آلو بخارا، توت، گیلاس، آلوچہ، خوبانی، ناشپاتی، آڑو، انگور اور انار زیادہ مشہور ہیں۔

برتن سازی: یہ علاقہ برتن سازی کے لیے بڑی شہرت رکھتا ہے۔ لیکن یہ برتن صرف اور صرف ایک قسم کے نرم پتھر جسے سنگ خارا کہتے ہیں سے مختلف علاقوں مثلاً برالدو، باشہ اور شویں بنائے جاتے ہیں۔(۴)

مشہور چوٹیاں: ماشا بروم (۲) چھونمو بروم (۳) گاشا بروم، براڈ پیک،

ان میں چھونمو بروم K-2 کے نام سے مشہور ہے جن کی بلندی ۸۶۱۵ میٹر ہے۔

گلیشیرز: قطبین کے بعد دنیا کے سب سے بڑے گلیشیرز مثلاً سیاچن، بیافو، بلتورو، چھوغو اور زینگمو اسی علاقے میں پائے جاتے ہیں۔

لوگوں کی اخلاقی حالت: ان لوگوں میں طبقات کا کوئی وجود نہیں۔ یہاں کے باشندے، صلح و آتشی، امن پسندی، خوش اخلاقی، مہمان نوازی اور تہذیب و آداب میں اپنی مثال آپ ہیں۔ چوری، اغوا، قتل، ڈاکہ زنی اور غنڈہ گردی یہاں سرے سے ہی موجود نہیں یہاں قاتل کے بھی قتل سے گریز کیا جاتا ہے۔ بلتستان کے مجلسی آداب پڑوس کے علاقوں کے لوگوں میں آداب بلتستان کے نام سے مشہور ہیں۔(۵)

علاج معالجہ: جدید علاج کے علاوہ یونانی طب کے مطابق نشتر اور جڑی بوٹیوں اور نجوم کی کتابوں کے مطابق دمہ، دعاؤں اور تعویزوں کے ذریعے علاج کارواج بھی عام ہے۔ کتابی نجومیوں کے علاوہ یہاں ان کی ایک اور قسم موجود ہے۔ جو یان کہلاتے ہیں ان کا دعویٰ ہے کہ اس دوران جنات انہیں غیب کی خبر دیتے ہیں۔ چوری، ڈاکے وغیرہ کی صورت میں سراغرسانی کے لیے لوگ ان کی خدمات حاصل کرتے ہیں۔ بلتستانی لوگ نجوم وجفر کے سخت معتقد ہوتے ہیں۔

گنتی۔ ناپ تول۔ جنتری: بلتی میں گنتی بائیں سے دائیں کولکھی جاتی ہے۔ ناپ تول کے لیے جدید اوزان کے علاوہ مقامی طور طریقے استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ بلتی جنتری بارہ سالوں کی ایک گردش پہ منحصر ہوتی ہے۔ ان کے مہینوں کے نام چین والوں کے ناموں پر ہیں۔ ۲۱ مارچ سال کا پہلا دن گنا جاتا ہے۔ کھیتی باڑی کے کاموں میں حساب کتاب عربی شمسی مہینوں سے اور مذہبی معاملات میں عربی قمری مہینوں سے کرتے ہیں۔

اسلام کی آمد: اسلام سے پہلے بلتستان والے بدھ مت کے پیرو تھے۔ اس سے پہلے دیوی دیوتاؤں کو پوجتے تھے اور اس وقت کا مذہب بون چھون کہلاتا تھا۔(۶)

مقامی روایات کے مطابق بلتستان میں اشاعت اسلام کا آغاز حضرت امیر کبیر سید علی ہمدانی نوراللہ مرقدہ کے ہاتھوں ہوا۔آپ سال ۱۳۷۳ء اور ۱۳۸۴ء کے دوران تین بار کشمیر تشریف لائے اور ہر بار چھوربیٹ لا کے راستے بلتستان کا دورہ فرمایا۔چھلو اور شگر میں ترویج دین مبین کی تکمیل آپ کے مبارک ہاتھوں سے ہوئی اور سکردو، روندو، کھرمنگ میں اشاعت دین اسلام حضرت میر شمس الدین عراقی کے ہاتھوں مکمل ہوتی ،اندازہ ہے کہ سال ۱۵۰۲ء تک سارا علاقہ بلتستان مشرف بہ اسلام ہوا۔(۷)

آب و ہوا: یہاں کی آب و ہوا سرد خشک ہے، بارش بہت کم ہونے کی وجہ سے یہاں قدرتی جنگلات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یہ وادی مون سون کی نعمت سے محروم ہے۔ یہاں کا موسم سرما بڑا سخت اور ٹھنڈا ہوتا ہے۔ جب کہ موسم گرما معتدل رہتا ہے۔

دیگر زبانیں: بلتی کے علاوہ بلتستان میں شینا، کشمیری، جنگ ٹھنگ، گوجری اور پشتو بولی جاتی ہے۔

بلتی زبان: جیسا کہ گزشتہ صفحات میں عرض کیا گیا کہ بلتستان کی سب سے بڑی زبان بلتی ہے۔ جو یہاں کے نوے فیصد لوگوں کی مادری زبان ہے ۔اس زبان کو مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔مثلاً بلتی (Balti) بلتستانی (Baltistani) بھوٹیا (Bhotia) جو کہ سینوتبتن (Sino Tihetan) تبتی برمن Tibeto-Buman ،بودک (Bodic) بدھی تبتی Bodish Tiktam کے نام اور خانان سے مشہور ہے۔ بنیادی طور پر یہ تبتی زبان بلتستان کے علاوہ لداخ، بھوٹان، سکم، نیپال، تبت اور چین میں بولی جاتی ہے جو اندازاً دنیا بھر میں دس لاکھ لوگ بولتے ہیں۔ جب کہ بلتستان میں یہ تین لاکھ لوگوں کی زبان ہے۔

رسم الخط: اس کا اپنا قدیم رسم الخط بدھی سنسکرت ہے جو دیوناگری سے لیا گیا ہے۔اس رسم الخط کو ای۔ گے۔ اگے" کہتے ہیں۔(۸) اگرچہ آج کل اسے عربی اور فارسی رسم الخط Perso-Arabic Script میں لکھا جاتا ہے۔

بلتی زبان کا انحطاط: بلتی زبان کے انحطاط کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس زبان کا اصلی رسم الخط اگے ''متروک ہونے سے فارسی عربی رسم الخط کو بوقت ضرورت کام میں لایا جاتا رہا۔وہ اس لیے کہ ضرورت کے علاوہ اس سے مذہبی عقیدت بھی وابستہ تھی۔(۹)

نیا رسم الخط: بلتستان کے شمال جنوب اور مغرب کے سارے علاقوں میں فارسی رسم الخط رائج تھا۔لیکن فارسی رسم الخط کا دامن بلتی زبان میں موجود جملہ آوازوں کو ضبط تحریر میں لانے کی وسعت نہیں رکھتا تھا جن کی وجہ سے اس رسم الخط میں لکھی ہوئی بلتی زبان کی عبارت صحیح طور نہیں پڑھی جاسکتی تھی۔(۱۰)

حلقہ علم و ادب: ۱۹۹۰ء میں حلقہ علم و ادب بلتستان نے جناب محمد یوسف حسین آبادی کی قیادت میں ان چند حروف تہجی کے اضافے کے ساتھ جن کی بلتی زبان کو ضرورت ہے اور اردو کے سینتیس (۳۷) حروف تہجی کے علاوہ بلتی زبان کے مفرد اور مرکب تیرہ حروف کے اضافے کے ساتھ یہ رسم الخط مکمل کیا گیا۔سات حروف میں بلتی زبان کی آواز پیدا کرنے کے لیے مزید نقطے اور خصوصی علامات بڑھا دی گئیں۔ اب یہ رسم الخط پچاس حروف تہجی پر مشتمل ہر لحاظ سے مکمل ہے۔(۱۱) قدیم رسم الخط کے بارے میں کچھ تفصیل اس طرح بھی ہے کہ سکم، تبت اور لداخ میں اب بھی وہی رسم الخط مستعمل ہے جو اشاعت اسلام سے قبل بلتستان میں بھی رائج تھا ۔ یہ رسم الخط اصل میں ساتویں صدی عیسوی میں سنسکرت دیوناگری سے لیا گیا تھا۔ اس میں اس وقت کی مذہبی تعلیمات ،نظمیں اور خطوط لکھے جاتے تھے اور یہ خط بائیں سے دائیں کو لکھا جاتا تھا۔''(۱۲)

اسی طرح نئے خط کے بارے میں بھی یہ مکمل بیان پڑھنے کو مل جاتا ہے کہ بلتستان میں اشاعت اسلام کے ساتھ اسی زبان میں عربی اور فارسی کی مذہبی اصطلاحات ناگزیر طور پر داخل ہوگئیں، تو یہ رسم الخط خود بخود متروک ہوگیا۔مزید یہ کہ بدھ مت اور بودھوں کی یادگار سمجھ کر مسلمان آبادی کی دلچسپی اس سے اٹھ گئی اسے متروک ہوئے تقریباً

پانچ سو سال ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ اس کو بالکل بھلا دیا گیا۔ اس کے بجائے فارسی رسم الخط میں بوقت ضرورت بلتی زبان کی کتابت بھی رائج ہوگئی۔ فارسی رسم الخط میں بلتی زبان میں موجود آوازوں کو ضبط تحریر میں لانے کی وسعت نہیں، یہی وجہ ہے کہ اس میں بلتی عبارت صحیح طور پر نہیں پڑھی جاسکتی۔''(۱۲)

پاک رووشتہ زبان: ماہرین کے مطابق یہ زبان بلتستان بھی کچھ حد تک اپنی ابتدائی شکل میں قائم ہے۔ جب کہ دیگر علاقوں میں مرور ایام کے ساتھ مختلف عوامل نے اس میں بہت سی تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔

تلفظ کے لحاظ سے: بلتی زبان تلفظ کے لحاظ سے مشکل زبان ہے۔ لیکن گرامر کے لحاظ سے خاصی آسان ہے۔ اس میں نہ تذکیر و تانیث کے لیے علیحدہ صیغے ہیں اور نہ جمع واحد کے لیے الگ الگ فعلی صورتیں ہیں۔ فعل مجہول کا سرے سے کوئی صیغہ ہی نہیں۔ تلفظ کی اس مشکل کی رو سے، وہ بہترین کتابیں جو ۱۹۳۴ء ایک انگریز عالم A.F.C.Reed نے بلتی ضرب الامثال اور بلتی گرامر (1) Balti Prawks (2) Balti Grammer. کے نام سے نہایت عرق ریزی سے لکھتی تھیں۔ پھر بھی عام قارئین کی سمجھ سے باہر ہیں۔

پدری زبان: اگرچہ عام زبانیں یقینی طو پر مادری زبانیں کہلاتی ہیں لیکن اردو، فارسی اور انگریزی کے برعکس بلتی میں زبان کو مادری زبان کے بجائے پدری زبان ''فہ سکت'' بولا جاتا ہے۔

بلتی زبان کی موجودہ حالت: اشاعت اسلام کے بعد سے عربی اور فارسی کے الفاظ بلتی زبان میں داخل ہوئے ہیں جن میں سے اکثر اس کا حصہ بن چکے ہیں۔ ۱۸۴۰ء کے بعد غیر منقسم ہندوستان تک آمد و رفت شروع ہوگئی تو کچھ اردو کے الفاظ بھی اس میں داخل ہونا شروع ہو گئے۔ ۱۹۴۸ء میں پاکستان کے ساتھ الحاق کے بعد سے اردو اور انگریزی

کے الفاظ کا اسی زبان میں ورود زور پکڑ گیا ہے ۔اب سوائے درد دراز کے علاقوں کے خالص بلتی کہیں نہیں بولی جاسکتی، اسی وجہ سے ،بلتی زبان اب محض بولی بن کر رہ گئی ہے۔ علوم وفنون کی کوئی کتاب اس میں تصنیف نہیں ہوئی اور نہ کسی کتاب کا اس میں ترجمہ ہوا ہے۔آج بھی ریڈیو پروگراموں اور بلتی نغموں کے علاوہ اس زبان میں کوئی چیز لکھی نہیں جاتی۔''(۱۴)

بلتستان میں اردو کی آمد: ۱۸۴۰ء والئی جموں مہاراجہ گلاب سنگھ کی فوج نے حملہ کر کے جب بلتستان پر اپنا قبضہ جمالیا تو ان ڈوگروں کی زبان بھی خالص وشستہ اردو نہیں تھی بلکہ ان کی زبان ڈوگری، پہاڑی اور کشمیری زبانوں کا ملغوبہ تھی۔ تاہم یہاں کے لوگ اسے ہندوستانی زبان کہتے تھے اور ڈوگری اہلکار سرکاری خطوط اسی میں لکھتے تھے۔ چونکہ یہ زبان اسی علاقے میں اردو ہی کی ابتدائی شکل تھی اس لیے ہم اس کو بلتستان میں اردو کا سرخیل سمجھتے ہیں۔(۱۴) اسی بات کو اردو کے نام ہندوستانی کے علاوہ ایک اور نام کے ساتھ ذرا تفصیل سے یوں بیان کیا گیا ہے۔ گلگت میں مقیم راجا کی فوج میں بھانت بھانت کی زبانیں بولنے والے سپاہی شامل تھے۔ ڈوگری، کشمیری، پنجابی، پشتو اور کو بولنے والے سپاہی کثرت سے تھے مگر ان میں رابطے کی زبان اردو تھی ۔گلگتیوں کے لیے سپاہیوں کی رنگارنگ بولیاں ناقابل فہم تھیں۔ مقامی لوگ پنجابی اور اردو کو سپیا کہتے تھے یعنی سپاہیوں کی زبان۔(۱۶)

قدیم رسم الخط: کا ۔چا۔ تا۔ یا۔ ژا۔ دا۔ یا ۔شا۔ کھا۔ چا۔ تھا۔ فا۔ رھا۔ را۔ سا۔ کا۔ چا۔ وا۔ با۔ درا۔ زا۔ لا۔ ھا۔ نا۔ نیا۔ نا۔ ما۔ ا۔ (۱۷)

بلتی کی مقامی شاعری: بلتی زبان عوامی شاعری سے بھرپورزبان ہے جس بھی ہر قسم کے گیت وافر مقدار میں ملتے ہیں جو بڑے کارآمد اور رسیلے ہیں اور جن میں قدیم تاریخ، تہذیب اور تمدن کا اتا پتا چلتا ہے۔ قدیم شاعری کو رگیانگ ،خلو کہتے ہیں۔ یہ صنف سخن

آج کل کی نظم معریٰ کی طرح ردیف اور قافیے کی قید سے یکسر ازاد ہے اور اسی صنف سخن کو آج تک قبول عام کا درجہ حاصل ہے۔ رگیانگ خلویعنی لوگ گیت کے پس منظر میں کوئی نہ کوئی عشقیہ، رزمیہ یا ناصحانہ منظر ضرور ہوتا ہے۔

خصوصیت: اردو اور فارسی شاعری میں عام طور پر روئے سخن مجریہ کی طرف ہوتا ہے لیکن بلتی شاعری میں ایسی چیزیں بکثرت ملتی ہیں۔ جن میں محبوبہ نے اپنے محبوب کو مخاطب کیا ہے۔(۱۸)

زبان کے نمونے

بلتی	اردو	بلتی	اردو
اپو	دادا	انگ کنہ	کند داہن
ابی	دادی	اوژنگ پا	گوالہ
ایھت	پاگل	اونگ ناپھونگما	کہکشاں
اتا	والد	اتا چھوغو	تایا
اتا گیوسپو	سسر	اژ	فائدہ
اجر	معاوضہ	اجارہ	کرایہ
اچو	پستان	اچھا	برابر ٹھیک درست
اخون	استاد	ادت	اتوار
ارٹینگ	بیوقوف	اڑگینگ	غرور
اس چو	بڑی بہن	اسو	دھنیا
اشن	زیادہ بہت	اسی	مالک۔خاوند
اغیر	گھوڑا	اکو	چچا
اما	کاش	امو	ماں

ان	ہاں	ان مید	کمزور
ان مہ	درست	انگارو	منگل
انگون	انگن	ای شن	بہت زیادہ
ایو	دوسرا	بان	مراثی
بیل ھونگ	چوپایہ	آ تا گیئو سپو	سسر
بان	مراثی	تیہ نو	مرغی
اثر	فائدہ	بانگ	گائے بیل
اپو	دادا	انگ کد	کند ذہن
تومبو	موٹا	ابی	دادی
اوژنگ پا	گوالہ	بونگبو	گدھا
ایھت	پاگل	اونگ ناپھونگما	کہکشاں
بوبوک	اندھی	اتا	والد
آئینہ	شیشہ	بہ شا	گوشت
اتا چھوغو	تایا	ای شن	بیت زیادہ
بہ مار	مکھن	اتا گیوسپو	سسر
ایو	دوسرا	ایل ژھونگ	چوپایہ
اثر	فائدہ	بان	مراثی
تیہ نو	مرغی	اجر	معاوضہ
بانگ	گائے بیل	پا	قبیلہ
اجارہ	کرایہ	بی تک	مرغابی
پاغل	پاگل	اچو	پستان

نخ چھو	دلہن	پتی لنگ	چھوٹی انگلی
اچھا	برابر۔ٹھیک،درست	بدون	سات
ین یا	پنڈلی	اخون	استاد
بدونو	اسان	پیو	نمک
ادت	اتوار	برش	چاول
پھونونگ	آستین	آرٹینگ	بیوقوف
برق	پہاڑ	پھیشو	مچھر
اڑگینگ	غرور	تبروق	ذائقہ
ترو	دوپہر	اس چو	بڑی بہن
بروس	ہمت	ترو بر	ظہر
اسو	دھنیا	بروس چن	بہادر
اش	زیادہ بہت	بروشال	چترال کا علاقہ
تک	زہر	اشی	مالک،خاوند
تروک	اژدھا	تق تق	مشکل
اغیر	گھوڑا	برہسیت	جمعرات
ٹک	دھبہ	اکو	چچا
بزوجن	خوبصورت	ٹیک	بٹن
اما	کاش	بگیا	سو(۱۰۰)
ٹھاکر	نائی	امو	ماں
بل بش	بچہ	ٹھوب	اندھیرا
ان	ہاں	بنگ بنگ	لوری

جمدھر	چھرا	ان مید	کمزور
بو	مرد	جوا	درخواست
ان مہ	درست	بودو	بدھ وار
چا	کیوں	ان گارو	منگل
بوس	امدنی	چو جو	رانی
انگون	انگن	بول بول	نرم
چونک	چھوٹا	چھوغو	بزرگ
ژاڑے	کس قدر	خشہ	جائز
ژل ژل	تھوڑا تھوڑا	خش	محبت
ژھو	بھانجہ	ختم کھور	بادل
سا	مٹی	خونگ	سورج
ساکل	زلزلہ	دا	تیر
شدی	بندر	رگی	تلوار
شم	طرف	رنگ	لمبائی
صور	بگل	زان	طعام
غش	گونگا	زبوا	جھاگ
کت	چھوٹا	زگو	دروازہ
کت	چھوٹا	کڑا	بات چیت
کھو	شوہر	کھیانگ	تم
گکٹ	گرہ	مہ جوانو	سوتیلی ماہ
گریہ	لوہار	گنگ	مصنوعی برف

ی	انسان	گوپھوتو	کھوپڑی
تین	نیس	گورن	انعام
ٹوبا	ڈوب جانا	گوم	سورج
لوسر	تھن	گونگ	گاؤں
نے نے	پھوپھی	تضم	منگنی
نی	میرا	کونک	افواہیں
نیت	خواب	لیپ	رومال
ہرتن	پختہ	مک کھا	نظربد
ھرژیا	رقعی کرنا	موتک	موتی
ھیٹری	لوٹ مار	مورمر	مکروفریب
اوت لاتنگما	چراغ بجانا	مونگور	کٹورا
اوت ھلونگما	خوش ہونا	ایتواونگما	یادکرنا
بلونگما	چھیڑنا		

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالے اور حواشی

۱۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، ص۳

۲۔ بلتستان پر ایک نظر، ص۴۵

۳۔ ایضاً، ص۴۷

۴۔ ایضاً، ص۸۱

۵۔ ایضاً، ص۱۶۷

۶۔ بلتستان کی شاعری،ص۲۴

۷۔ بلتستان پر ایک نظر،مقدمہ ص ۶

۸۔ ایضاً،ص۱۷

۹۔ ایضاً،ص۲۰

۱۰۔ ایضاً،ص۲۴

۱۱۔ بلتی اردو لغت:ص ز

۱۲۔ بلتستان کی شاعری:ص۳۹

۱۳۔ بلتستان پر ایک نظر:ص۱۴۴

۱۴۔ بلتستان میں فروغ اردو:ص۵۴

۱۵۔ گلگت میں اردو:ص۵۲

۱۶۔ بلتستان پر ایک نظر:ص۱۴۵

۱۷۔ بلتستان کی شاعری:ص۲۶

۱۸۔ بلتی لوک گیت:ص۱۷

۱۹۔ بلتی لوک گیت:ص۱۸۱

کتابیات

۱۔ نادرہ زیدی: بلتی ادب، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، چودھویں جلد(علاقائی ادبیات جلد دوم) پنجاب یونیورسٹی،لاہور، ۱۹۷۱ء

۲۔ حسین آبادی محمد یوسف بلتستان پر ایک نظر: حسین آباد سکردو:۱۹۸۴ء

۳۔ کلیم سید عطا حسین بلتستان کی شاعری: مکتبہ کاروان لاہور (تاریخ ندارد)

۴۔ بلتستان محمد علی فرشی: بلتی اردو لغت: اسلام آباد: ۲۰۰۳ء

۵۔ حسرت، محمد حسن: مقالہ بلتستان میں فروغ اردو مشمولہ اخبار اردو: جولائی اگست ۲۰۰۴ء: مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد

۶۔ برچہ، شیر باز علی خان: مقالہ گلگت میں اردو، مشمولہ اخبار اردو: جولائی اگست ۲۰۰۴ء: مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۷۔ کاظمی، سید محمد عباس: بلتی لوک گیت: لوک ورثہ اسلام آباد: ۱۹۸۵ء

سفارش: مندرجہ بالا کے علاوہ بلتستان کی تاریخ، جغرافیہ، ثقافت، زبان اور فوک لور پر درج ذیل کتابیں پڑھنے کی سفارش کی جاتی ہے:

1. A.F.C Read. Balti Procark. Calculta.1934

2. A.F.C Read. Balti Grammar. Calcutta. 1934

3. K. Sagaster The King of Baltistan, Islamabad 1984.

4. G. Austen. A vocabulary of English, Balti and Kashmir. Calcutta.1866

5. Sagastn, Tales form Northern Pakistan, Germay 1989.

6. Spring. Treasvu of literacy and Musical Tradition in Baltustan. 1984.

درج بالا کے علاوہ بلتستان کے مقامی فضلا کا کام قابل داد اور مستند کام ہے۔ ان افراد میں

غلام حسن سہروردی، محمد قاسم سلیم، محمد نذیر، محمد علی مہدی، غلام رضا، محمد ابراہیم زائد، وزیر قلب علی اور محمد حسن حسرت شامل ہیں۔ جب کہ واجد محمد علی شاہ صبا، محمد یوسف حسین آبادی، سید محمد عباس کاظمی اور محمد حسن حسرت بلتستان پر اتھارٹی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جس کی راہنمائی ایک محقق کے لیے کامیابی کی ضامن ہے۔

شکریہ: میرے بلتستان میں قیام کے دوران جناب محمد یوسف حسین آبادی، جناب سید محمد عباس کاظمی نے کھلی پیشانی اور بڑی چاہت کے ساتھ میری راہنمائی کی ۔ میں ان کی مہمان نوازی کا بے حد مداح اور ممنون ہوں۔

ڈاکٹر سرفراز ظفر

اردو میں مستعمل فارسی مرکبات میں "یا" کا کردار

Of the various languages that have contributed to the development of the Urdu language, the most significant is Persian. This article highlights the various borrowings from Persian particularly the 'ya' expression.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

اردو زبان دور حاضر میں دنیا کی اکثریت کی زبانوں میں ایک زبان بن چکی ہے اور ترقی یافتہ زبانوں کی صف میں اپنا مقام پیدا کر رہی ہے۔ اس کے زیر سایہ جنوبی ایشیا تو کیا مشرق و مغرب میں مقیم اردو کے شاعر، مصنف اور مولف حضرات اپنے علمی جوہر دکھا رہے ہیں اور گراں نمایاں جواہر پارے تخلیق کر رہے ہیں۔

اردو کی نشوونما اور ترویج و ترقی میں بہت سی زبانوں نے حصہ لیا ہے مگر سب سے زیادہ فارسی زبان کی مرہون منت ہے۔ فارسی زبان نے اردو کی ترقی میں جو کردار ادا کیا اس بارے بہت کچھ لکھا اور کہا جا چکا ہے۔ جس کے تکرار کی ضرورت نہیں۔ مقالے کے موضوع کی مناسبت سے یہاں صرف فارسی کے ان مرکبات کا ذکر کیا جائے گا جو اردو زبان میں بکثرت استعمال ہوتے ہیں اور جن کا اردو ادب بالخصوص شعری ادب میں نہ صرف ایک مقام ہے بلکہ شعر کا حسن ان کے بغیر پھیکا محسوس ہوتا ہے۔ وہ مرکبات، مرکب اضافی اور مرکب توصیفی ہیں۔ ان مرکبات میں علامت اضافت خاص طور پر علامت "یا" کو ایک اہمیت حاصل ہے۔ اردو حروف تہجی میں دو نوع کی "یا" موجود ہیں۔ یائے معروف

''ی'' اور یاے مجہول ''ے'' جب کہ فارسی میں فقط یاے معروف موجود ہے اور ایسے کلمات جن میں یاے مجہول ہے وہ بھی یاے معروف کے ساتھ تلفظ ہوتے ہیں مثلاً:

اردو تلفظ	فارسی تلفظ
شیر (ش ے ر)	شیر (ش ی ر)
دلیر (دل ے ر)	دلیر (دل ی ر)
دیر (د ے ر)	دیر (د ی ر)

اس لحاظ سے شیر (جانور) اور شیر (دودھ) کے تلفظ میں کوئی فرق نہیں۔ فارسی زبان میں ہمزہ (ء) کا کوئی وجود نہیں۔ فارسی میں مستعمل ہمزہ (ء) دراصل ''ی'' کی چھوٹی صورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جن کلمات میں ہمزہ (ء) کا استعمال ہوتا تھا اس جگہ ''ی'' نے لے لی ہے۔ جیسے:

اردو	فارسی
تائید	تایید
قائل	قایل
غائب	غایب
آئین	آیین
آرائش	آرایش

حتیٰ کہ مشدد ''ی'' کو بھی دو ''ی'' لکھا جاتا ہے مثلاً:

تغیّر	تغییر
تعیّن	تعیین

اس تبدیلی کے باوجود اکثر اہل زبان اب بھی ''ی'' کی چھوٹی شکل (ء) کو استعمال کر رہے ہیں۔

''ی'' کا فارسی مرکبات میں کیا کردار ہے اس کو اجاگر کرنے کے لیے ''ی'' کو

مختلف ناموں سے یاد کیا گیا ہے جن تمام کا ذکر ضروری نہیں ۔صرف ان مرکبات کے بارے بحث ہوگی جو اردو زبان میں موجود ہیں۔

ا۔ یائے نسبت: وہ ''ی'' جس کا کسی کلمے سے الحاق سے کسی رشتے اور تعلق کا اظہار ہوتا ہو۔اس کی بھی کئی صورتیں ہیں:

الف: کسی ملک یا شہر یا جگہ سے نسبت کے لیے: مثلاً

پاکستان سے پاکستانی

لاہور سے لاہوری

دہ/دیہ سے دہی/دیہی

دہ/دیہ کی جمع دیہات ہے ۔اردو زبان میں یہ لفظ کبھی مفرد استعمال نہیں ہوا۔ ہمیشہ جمع،مفرد معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔البتہ بعض ترکیبات میں استعمال ہوا ہے جیسے:

- دیہی ترقیاتی پروگرام

ب: کسی شخص یا قبیلہ کے نام سے ملحق ہونے سے تعلق کو ظاہر کرے:

حسین سے حسینی

عثمان سے عثمانی

فاروق سے فاروقی

قریش سے قریشی

ج: کسی چیز کے نام سے اضافہ ہونے سے: مثلاً

شراب سے شرابی

خاک سے خاکی

نماز سے نمازی

قرآن سے قرآنی

کسی کلمے (فارسی مصدر) کے ساتھ لگنے سے لیاقت اور شائستگی کا اظہار ہو مثال:

خوردن　　سے　　خوردنی　　(کھانے کے قابل)

دیدن　　سے　　دیدنی　　(دیکھنے کے قابل)

خواندن　　سے　　خواندنی　　(پڑھنے کے قابل)

ر:　　کسی کلمے (صفت) سے لاحق ہونے سے اسے اسم بنائے جیسے:

بزرگ　　سے　　بزرگی

سفید　　سے　　سفیدی

نرم　　سے　　نرمی

۲۔ یاے رابطہ:　　اسے فارسی میں یاے میانجی کہتے ہیں یہ ''ی'' دو کلموں کے درمیان رابطہ قائم کرتی ہے۔ اس کا استعمال دو مرکبات، مرکب اضافی اور مرکب توصیفی میں ملتا ہے۔

مرکب اضافی:　　مرکب اضافی دو اجزا پر مشتمل ہوتی ہے ایک کو ''مضاف'' اور دوسرے کو ''مضاف الیہ'' کہتے ہیں۔ فارسی ترکیب میں ''مضاف'' پہلے اور ''مضاف الیہ'' بعد میں آتا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

ے　جھان کور است و از آئینہ ی دل غافل افتادہ است
　ولی چشمی کہ بینا شد نگاھش بر دل افتادہ است　　(اقبال)

ے　دوای غم بجز می نیست جانم
　از آن رو ساغر صھبا گرفتہ است　　(حافظ)

ے　ھر کجا باشم نسیم یار می آید مرا
　بوی یوسف از در و دیوار می آید مرا　　(فرین لاھوری)

ے حافظ منشین بی می و معشوق زمانی
کایام گل و یاسمن و عید صیام است (حافظ)

ے لالہ این چمن آلودۂ رنگ است ہنوز
سپر از دست میںداز کہ جنگ است ہنوز (اقبال)

ان اشعار میں آئینہ ی دل، دوای غم، ساغر صھبا، نسیم یار، بوی یوسف، عید صیام اور آلودۂ رنگ مرکب اضافی ہیں۔

مرکب اضافی میں مضاف اور مضاف الیہ کے باہمی ربط میں جو حرف یا علامت اپنا کردار اد کرتی ہے۔ اسے ''علامت اضافت'' کہتے ہیں۔ درج بالا مرکبات میں جو علامات موجود ہیں وہ یہ ہیں:

- زیر(--ِ): ساغرِ صھبا، نسیمِ یار، عیدِ صیام
- ی: دوای غم، بوی یوسف، آئینہ ی دل
- ء(ی): آلودۂ رنگ

ان مرکبات کی ترکیب میں جس چیز کی نشاندہی ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ:

الف: کسی لفظ کے آخری میں ''ہائے غیر ملفوظ'' ہوتو مضاف و مضاف الیہ کی صورت میں مضاف کی ''ہ'' کے اوپر ''ی'' کی چھوٹی صورت یعنی ہمزہ (ء) کا اضافہ کیاجائے گا۔ یا مضاف و مضاف الیہ کے درمیان ''ی'' کا اضافہ ہوگا۔

مثلاً: آئینہ ی دل، آلودۂ رنگ

ب: اگر کسی کلمے کے آخر میں ''الف'' یا ''واؤ'' ہوتو مضاف و مضاف الیہ کی صورت میں ان کے درمیان ''ی'' کا اضافہ ہوگا۔ جیسے دوای غم، بوی یوسف

ج: مذکور حروف کے علاوہ دیگر تمام حروف کے نیچے زیر(--ِ) پڑھی جائے گی۔ مثلا:
نسیمِ یار۔ عیدِ صیام۔ ساغرِ صھبا

نمونہ کے طور پر کچھ اردو اشعار دیئے جاتے ہیں جن میں مرکب اضافی کا استعمال ہوا ہے:

ے تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل
وہ جمیل و جلیل تو بھی جمیل و جلیل (اقبال)

ے نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ
کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثال تیغ اصیل (اقبال)

ے پردۂ شرم رکھا تو نے جو حائل شب و روز
ایسے گھر میں کہ جہاں پردۂ دیوار نہ تھا (مصحفی)

ے بوے گل، نالۂ دل، دود چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (غالب)

ے مقام،فیض،کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوے یار سے نکلے تو سوے دار چلے (فیض)

درج بالا اشعار میں مرد خدا، حلقۂ سخن، پردۂ شرم، پردۂ دیوار، بوے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ، کوے یار اور سوے یار وغیرہ مرکب اضافی ہیں۔

مرکب توصیفی: مرکب توصیفی، صفت و موصوف سے ترکیب پاتی ہے۔ جس میں ایک کلمہ ''اسم'' اور دوسرا ''صفت'' ہوتا ہے۔ اس مرکب میں ''موصوف'' پہلے اور ''صفت'' بعد میں آتی ہے۔ چند فارسی شعر ملاحظہ ہوں:

ے عشق اگر فرمان دھد از جان شیرین ھم گذر (اقبال)
عشق محبوب است و مقصود است و جان مقصود نیست

ے زعشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است
بہ آب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روی زیبا را (حافظ)

؎ شوید از دامان هستی داغ های کهنه را

سخت کوشی های این آلوده دامانی نگر (اقبال)

؎ ساقیا از بادہ گلفام رنگ صبح ریز

درمیان ما و عشرت جنگ باشد تا بہ کی (مشاق کشمیری)

ان اشعار میں جان شیرین، روی زیبا، داغ های کهنه اور باده گلفام مرکب توصیفی ہیں۔ مرکب توصیفی میں ''ی'' کا کردار وہی ہے جو مرکب اضافی میں ہے اور جس کی توضیح کر دی گئی ہے۔اردو شعرا نے بھی فارسی کے زیر اثر مرکب توصیفی کا بھرپور استعمال کیا ہے جس سے اردو شاعری میں نکھار اور حسن پیدا ہو گیا ہے۔ ذیل میں چند شعر دیئے جاتے ہیں:

؎ جب تک تری نگاہ وفا آشنا رہی

دنیا نہ تھی مرے غم پنہاں سے آشکار (صوفی تبسم)

؎ اک قیامت ہے جالب یہ تنقید نو

جو سمجھ میں نہ آئے بڑا شعر ہے (حبیب جالب)

؎ مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم

تو نے وہ گنج ہائے گرانمایہ کیا کیے (غالب)

؎ بساط رقص پہ صد شرق وغرب سے سرشام

دمک رہا تھا تری دوستی کا ماہ تمام (فیض)

؎ فطرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی

یا بندہ صحرائی یا بندہ کہستانی (اقبال)

مذکورہ اشعار میں غم پنہاں، تنقید نو، گنج ہائے گرانمایہ، ماہ تمام، بندہ صحرائی اور بندہ کہستانی مرکب توصیفی ہیں۔

اس مختصر جائزے کے بعد اس بات کا تذکرہ ضروری خیال کرتا ہوں کہ فارسی اور اردو حروف میں جب صوری تفاوت نہیں تو فارسی مرکبات کے استعمال میں بھی کسی تغیر و

تبدل کی ضرورت نہیں۔ رہا مسئلہ ''یا'' کا۔ اردو میں '' یاے معروف'' کا استعمال ہو یا ''یاے مجہول'' کا، ''یا'' کے اوپر ہمزہ (ء) کا استعمال کسی صورت درست نہیں۔ چونکہ اہل زبان کے نزدیک ہمزہ (ء) ''ی'' کی چھوٹی صورت ہے لہذا مرکبات میں ''ے'' کے اوپر ہمزہ (ء) کا استعمال دو ''ے'' کے برابر ہوگا اور مرکبات میں دو ''ے'' قواعد کے لحاظ سے نادرست بلکہ غلط ہے۔ اگر اردو میں ہمزہ (ء) کا عربی کے ہمزہ (ء) سے استدلال کیا جائے تو عربی میں ہمزہ (ء) سے مراد کچھ اور ہے جس کی تشریح یہاں ممکن نہیں۔ ایسی صورت میں بھی اصول ترکیب کے خلاف ہوگا۔

❖•❖•❖•❖ ❖•❖•❖•❖ ❖•❖•❖•❖

کتابیات

۱۔ انجمن، صوفی تبسم، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۶۱ء

۲۔ حرف سردار، حبیب جالب، خالد عمران پرنٹر، لاہور، ۱۹۸۷ء

۳۔ دستور زبان فارسی، ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر، شعبہ فارسی، نمل/انجمن ادبی فارسی، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء

۴۔ دیوان حافظ شیرازی، بہ اہتمام احمد مجاہد، دانشگاہ تہران (ایران) ۱۳۷۹ش

۵۔ دیوان غالب، فضل سنز لمیٹیڈ، کراچی، ۱۹۹۷ء

۶۔ دیوان غنیمت کنجاہی، بہ تصحیح پروفیسر غلام ربانی عزیز، پنجابی ادبی اکیڈمی لاہور، ۱۹۵۸ء

۷۔ دیوان مشتاق کشمیری، قلمی نسخہ شمارہ ۱۱۵۲، کتابخانہ گنج بخش، اسلام آباد

۸۔ زبان و نگارش فارسی، گروہ مولفان، سمت، تہران (ایران)، ۱۳۶۷ش

۹۔ کلیات آفرین لاہوری، بکوشش غلام ربانی عزیز، پنجابی ادبی اکیڈمی، لاہور، ۱۹۶۷ء

۱۰۔ کلیات اقبال (فارسی) با مقدمہ احمد سروش، کتابخانہ سنائی، تہران (ایران) ۱۳۴۳ش

۱۱۔ کلیات مصحفی (دیوان پنجم) مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۳ء

۱۲۔ کلیات میر (ج۔۲) مرتبہ کلب علی خان فائق ،مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۱ء

۱۳۔ گنجینہ ادب پاک (فارسی)،ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۰ء

۱۴۔ نسخہ ہاے وفا، فیض احمد فیض، مکتبہ کاروان، لاہور

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد

اردو تحریر کے بنیادی اصول

This article gives an in-depth study of the writing techniqu, its problems and the respective solutions of Urdu writing. Unfamiliarity with the basic principles of writing creates problem for the writer as well as the reader. Sometimes when the most authentic writings give a very immature impression due to lack of knowledge of these principles. This article introduces the reader to the principles, which are basis for Urdu writing. The article discusses 39 such guidelines to good writing.

✧✧✧✧✧✧✧

1) اردو کا کوئی لفظ ''ھ'' سے شروع نہیں ہوتا ۔ اس لیے ''ھے - ھمدرد - ھمارا'' وغیرہ لکھنا درست نہیں ۔

2) ''رشتہ ناطہ'' لکھنا درست نہیں ''رشتہ ناتا'' لکھنا چاہیے ۔

3) ''ڈرامہ'' کی جگہ ''ڈراما'' لکھنا چاہیے ۔ اسی طرح ''بھروسہ اور تقاضہ'' لکھنا بھی درست نہیں ، ان کی جگہ ''بھروسا'' اور ''تقاضا'' لکھنا چاہیے۔

4) ب ، پ ، ت ، ٹ ، ث ، ن ، ی ۔ حروف اگر کسی لفظ کے شروع میں آئیں تو ان حروف کی ابتدائی شکل چار طرح لکھی جاتی ہے :

الف) کھڑی شکل : مندرجہ ذیل حروف سے پہلے آتی ہے: س ، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ف ، ق ، و ، ہ (اگر " ہ " آواز نہ دیتی ہو)
جیسے پہ ، پس ، بو ، بط ، تف ، نص ، وغیرہ ۔

ب) ترچھی شکل : مندرجہ ذیل حروف سے پہلے آتی ہے: ج ، چ ، ح ، خ، م ، اور ہ (اگر " ہ " آواز دیتی ہو) جیسے بج ، بچ ، بخ ، بہنا ، تم وغیرہ ۔

ج) مختصر شکل : مندرجہ ذیل حروف سے پہلے آتی ہے :
ب، پ ، ت، ٹ ، ث، د ، ڈ ، ذ، ر ، ڑ ، ز ، ژ، ک،گ، ل، ن ۔
جیسے : بت ، تب ، ٹب ، بد ، یک ، پل ، ٹگ ، وغیرہ ۔

د) نیم قوسی شکل : اگر لفظ دو حرفی ہو اور " ی " پر ختم ہو تو ان حروف کی شکل نیم قوسی ہو گی ۔ جیسے پی ، نی ، ٹی ، تی وغیرہ ۔

5) اردو کے کسی لفظ میں "ڑ" کے بعد "ڑ" حرف نہیں آتا اور نہ ادا ہو سکتا ہے ۔

6) اردو حرف جب لفظ کے آخر میں آتا ہے تو اپنی مکمل شکل میں لکھا جاتا ہے۔ اگر کوئی لفظ دو یا دو سے زیادہ حصّوں میں لکھا گیا ہو تو لفظ کے ہر حصّے کا آخری حرف بھی مکمل لکھا جاتا ہے ۔ جیسے " صبح میں " ح " اور صبح و شام " میں " ح " اور " م " ۔

7) " ع " اور " غ " اگر کسی لفظ کے آخری حرف ہوں اور اپنے سے پہلے حرف سے منسلک ہوں تو ان کی شکل اس طرح ہو گی جیسے " سمیع اور تیغ "۔ اگر اپنے سے پہلے حرف سے منسلک نہ ہوں تو اپنی اصل شکل میں لکھے جائیں گے جیسے " وداع ، دماغ " وغیرہ ۔

8) " ع اور غ " جب کسی لفظ کے درمیان یا آخر میں ہوں اور اگر پہلے حرف سے منسلک ہوں تو ان کا منہ اوپر کی طرف تکونی شکل کا ہوتا ہے اور بند ہوتا

ہے جیسے " شعر اور شفیع "۔

9) " ہ " اگر کسی لفظ کے آخر میں ہو اور منسلک نہ ہو تو اپنی اصل شکل میں لکھی جائیگی جیسے : راہ ، چاہ وغیرہ ۔ اگر " ہ " منسلک ہو اور آواز نہ دیتی ہو تو اس کی شکل " مد " سے ملتی جلتی ہو گی جیسے : " کہ ، واقعہ ، ذائقہ " وغیرہ ۔ اگر " ہ " منسلک ہو اور آواز دیتی ہو تو ہک دار لکھی جائیگی جیسے " بہہ ، سہہ " وغیرہ ۔ اگر لفظ کے شروع میں ہو تو ایک شوشہ لگا کر اس کے نیچے ہک لگایا جاتا ہے جیسے " ہمدرد ، ہمارا ، ہم " وغیرہ میں ۔

10) " م " لفظ کے شروع میں ہو تو اس کا منہ بند اور اوپر کی طرف ہوتا ہے جیسے " ملک ، مہم " وغیرہ میں اور جب لفظ کے درمیان یا آخر میں ہو تو اس کا منہ نیچے کی طرف ہوتا ہے جیسے " نمی ، ہمارا ، کم " وغیرہ میں ۔

11) " ف اور ق " جب لفظ کے شروع یا آخر میں آئیں تو ان کے منہ بند ہوتے ہیں جیسے " فرض ، قرض " وغیرہ میں۔ جب یہ لفظ کے درمیان آئیں تو ان کے منہ درمیان سے کھلے ہوتے ہیں جیسے " قفس ، فقط " وغیرہ میں ۔

12) " ء " جب لفظ کے درمیان آئے تو اس کے لیے ایک شوشہ بنایا جاتا ہے جیسے " مسئلہ ، مطمئن " وغیرہ میں ۔ " ء " سے اردو میں کوئی لفظ شروع نہیں ہوتا۔ اگر لفظ کے آخر میں صرف " ی " ہو تو " ی " پر شوشہ نہیں بنایا جاتا بلکہ " ی " کے اوپر " ء " لکھا جاتا ہے جیسے " آئی ، پائی " وغیرہ میں ۔

13) " ی " اگر کسی لفظ کا آخری حرف ہو اور پہلے حرف سے منسلک ہو تب بھی کوئی شوشہ نہیں بنایا جاتا بلکہ اسکے اوپر " ء " لگایا جاتا ہے جیسے " نئی ، گئی " وغیرہ میں ۔ لیکن " ے " اگر آخری حرف ہو اور پہلے حرف سے منسلک ہو تو شوشہ بنا کر " ء " لکھا جاتا ہے جیسے " نئے ، گئے " وغیرہ ۔

14) '' د ، ڈ ، ذ '' اگر کسی لفظ میں اپنے سے پہلے حرف سے منسلک ہوں تو ان کی شکل بدل جاتی ہے یعنی '' د ''، '' ر '' بن جاتی ہے اور '' ڈ ''، '' ڑ '' بن جاتی ہے اور '' ذ ''، '' ز '' بن جاتی ہے جیسے ، غیر منسلک شکل میں '' لاڈ ، کھاد ، معاذ '' وغیرہ اور منسلک صورت میں '' کھانڈ ، کاغذ ، صد '' وغیرہ ۔

15) دو '' س '' ایک ساتھ اگر کسی لفظ میں آ جائیں تو پہلا '' س '' کش کے ساتھ اور دوسرا '' شوشے '' سے لکھا جاتا ہے جیسے '' سسک '' اسی طرح دو '' ش '' بھی لکھے جاتے ہیں جیسے '' کشش '' میں ۔

16) اردو کے مندرجہ ذیل ہائیہ حروف قدیم ویدک اور دیو ناگری میں بھی مفرد لکھے اور بولے جاتے ہیں '' بھ ، پھ ، تھ ، ٹھ ، جھ ، چھ ، دھ ، ڈھ ، ڑھ ، کھ، گھ '' ان کے تعداد گیارہ ہے ۔ اردو میں '' ٹھ ، مھ ، لھ ، رھ '' وغیرہ حروف بعد کی پیداوار ہیں ۔ یہ ویدک زبانوں میں بھی مفرد حروف نہیں 1 یہی وجہ ہے کہ اردو کا کوئی لفظ ان سے شروع نہیں ہوتا اور نہ ہی ان پر ختم ہوتا ہے ۔ یہ دو آوازوں کا مجموعہ ہیں 2 انہیں صوتیوں میں شمار نہیں کرنا چاہیے ۔ 3

17) تنوین کے لیے دو زبر اور دو زیر کا استعمال ہوتا ہے جیسے'' فوراً ، نسلاً بعد نسلٍ'' وغیرہ ، لیکن دو پیش والا لفظ اردو میں مستعمل نہیں ۔ خالص اردو الفاظ کے لیے تنوین کا استعمال نہیں ہوتا ۔ اسی طرح فارسی الفاظ کے لیے بھی تنوین کا استعمال ٹھیک نہیں۔ اردو تحریر میں تنوین کے لیے لفظ کے آخر میں '' الف '' بڑھا کر دو زبر لگائے جاتے ہیں ۔ 4-5

18) اردو میں زیر کی آواز '' اِی '' سے ملتی جلتی ہے جیسے '' تِل ، مِل ، مساجد ، ثاقِب '' وغیرہ میں ، لیکن ترکیب میں زیر کی آواز '' اے '' کی طرح ظاہر ہوتی ہے جیسے '' روحِ رواں ، غمِ روداں ، رگِ گل '' وغیرہ میں ۔

19) عربی اور فارسی الفاظ میں '' نون غنہ '' کے بعد '' ب '' ہو تو '' نون غنہ '' کی آواز '' م '' بن جاتی ہے ۔ جیسے '' گنبد ، جنبش ، دنبہ '' وغیرہ میں ۔ لیکن اردو میں اگر '' ب '' سے پہلے '' م '' کی آواز ہو تو اسے '' نون غنہ '' سے لکھنا درست نہیں ۔ ایسے الفاظ '' م '' ہی سے لکھے جائیں ۔'' جیسے تمبو ، چمبیلی ، اچمبا ، امبالہ '' وغیرہ ۔

20) مصدری کلمے سے لاحقہ '' نا '' ہٹانے کے بعد اگر آخری حرف '' و '' یا '' ا '' رہ جائے تو اس کے ساتھ ''یا'' کا اضافہ کرنے سے فعل ماضی بن جاتا ہے جیسے :
بونا سے بویا = بونا - بو(''نا''ہٹانے کے بعد) بویا (''یا'' اضافہ کرنے کے بعد)

سونا سے سویا

پانا سے پایا

آنا سے آیا وغیرہ

اگر مصدری کلمے سے لاحقہ '' نا '' ہٹانے کے بعد '' ا '' یا '' و '' کے علاوہ کوئی اور حرف باقی رہے تو صرف ''ا'' کا اضافہ کرنے سے فعل ماضی بن جاتا ہے جیسے :

کودنا سے کودا

سمجھنا سے سمجھا

اٹھنا سے اٹھا

بھرنا سے بھرا وغیرہ

21) جب کسی لفظ میں دو ایک جیسے حرف ساتھ ساتھ آ جائیں ان میں سے اگر پہلا حرف ساکن ہو اور دوسرا متحرک تو تشدید لگا کر صرف ایک حرف لکھا جاتا ہے لیکن پڑھنے میں دو بار آتا ہے جیسے :

ب ل ل ی = بلّی

ا م م ا ں = امّاں

ک ت ت ا = کتّا

22) جب کسی لفظ میں دو ایک جیسے حرف ساتھ ساتھ آئیں لیکن پہلا حرف متحرک ہو اور دوسرا ساکن یا دونوں متحرک ہوں تو دونوں حرف لکھے جاتے ہیں جیسے:

ام م = امم

ک ش ش = کشش

س س ک = سسک

اف ت ت اح = افتتاح

اخ ت ت ام = اختتام

23) کچھ الفاظ ایسے بھی ہیں جن میں ایک حرف تین بار پڑھا جاتا ہے ایسے الفاظ پر تشدید آئے گی اور وہ لفظ دو بار لکھا جائیگا لیکن ان میں کم از کم ایک حرف کا متحرک ہونا ضروری ہے جیسے :

ال ل ل ے = اللّے

ت ل ل ے = تللّے

ت ق ر ر ر = تقرّر

م ک ر ر ر = مکرّر

م ح ق ق ق ی ن = محققّین

24) سابقے اور لاحقے کی صورت میں مذکورہ تشدید کے قاعدے کا اطلاق نہیں ہوتا اور دونوں حرف لکھے جاتے ہیں جیسے :

م ا ن ن ا = مانّا

ج ا ن ن ا = جاننا

س ن ن ا = سننا وغیرہ (ان میں ''نا'' لاحقہ ہے)

25) اسی طرح سرِراہ ، سررشتہ ، سنگ گراں وغیرہ الفاظ ہیں '' ر '' اور '' گ '' ساتھ ساتھ آئے ہیں ۔ لیکن '' سر '' سابقہ ہے اور '' سنگ گراں '' دو الگ الفاظ ہیں ۔ ایسی صورت میں تشدید کا کلیہ لاگو نہیں ہو گا ۔

26) متعدی جمع کے الفاظ میں بھی تشدید کا اصول لاگو نہیں ہوتا ۔

27) اردو الفاظ کا آخری حرف ساکن ہوتا ہے جیسے رد ، رب ، ظن ، سر ، وغیرہ الفاظ میں آخری حروف '' د ، ب ، ن ، ر '' ساکن ہیں اور بغیر تشدید کے ہیں لیکن درحقیقت ان حروف پر تشدید ہے جو ترکیب میں ظاہر ہو جاتی ہے جیسے :

ردّ بلا - سدّ بات

ربّ العزت - ربّ زدنی

ظنِ غالب - سرِّ کائنات وغیرہ ۔

28) ''لیے - کیے - پیے '' اور اس قسم کے ایسے الفاظ جن کا پہلا حرف مکسور ہو اور لفظ کے درمیان ''الف '' نہ ہو تو ان پر '' ء '' نہیں لگانا چاہیے ۔ '' ء '' صرف ان الفاظ کے ساتھ آئے گا جن کا پہلا حرف مفتوح ہو گا یعنی اس پر زبر ہو گا جیسے '' نئے - گئے '' وغیرہ ۔
تعظیمی الفاظ جیسے '' لیجیے - کیجیے - دیجیے '' وغیرہ بھی '' ی '' سے درست ہیں ان پر '' ء '' لگانا درست نہیں ۔

29) '' چاہیے '' پر بھی ہمزہ درست نہیں ۔ یہاں بھی '' ی '' ہے ۔ مختصر یہ کہ '' لائیے ، دیئے ، کیئے ، لیجئیے ، کیجئیے اور چاہئیے '' وغیرہ '' ء '' سے لکھنا درست نہیں ۔

30) ایسے الفاظ جن کا آخری حرف '' و '' ہو اور ان کی متعدی جمع میں دو '' و '' آئیں تو دوسری واؤ پر ہمزہ لگاتے ہیں کیونکہ اس میں پہلی واؤ ساکن ہوتی ہے

اور دوسری پر ہمزہ لگا کر متحرک کیا جاتا ہے ۔ جیسے :

ہندو سے ہندوؤں

آرزو سے آرزوؤں

بچھو سے بچھوؤں

بازو سے بازوؤں

آنسو سے آنسوؤں

چاقو سے چاقوؤں وغیرہ

31) ایسے الفاظ جن کا آخری حرف '' ا '' ہو اور متعدی جمع میں '' ا '' واؤ میں بدل جاتا ہو اور اس طرح دو واؤ آتی ہوں تو یہاں پہلی واؤ چونکہ متحرک ہوتی ہے لہذا کسی واؤ پر '' ء '' نہیں لگایا جاتا جیسے :

کچھوا سے کچھووں

کوّا سے کووں

بٹوا سے بٹووں وغیرہ

32) نثر میں فاعل کے ساتھ '' کو '' نہیں آتا ، صرف '' آپ '' کے ساتھ آتا ہے۔ اس لیے '' مجھ کو ، اس کو ، ان کو یا ہم کو '' لکھنا فصیح نہیں ۔ ان کے بجائے '' اسے ، انہیں اور ہمیں '' لکھنا درست ہے ۔

33) دن یا دن کے حصے کے ساتھ '' کو '' استعمال کیا جاتا ہے جیسے :

1) وہ بدھ کو آئے گا

2) وہ شام کو جائے گا

لیکن اگر مخصوص وقت موجود ہو تو '' کو '' نہیں آتا جیسے :

1) وہ دو بجے آئے گا

اس جملے میں " وہ دو بجے کو آئے گا " لکھنا غلط ہے ۔

34) مصدری کلمے " کہنا ، پوچھنا ، خطاب کرنا ، ملنا ، محبت کرنا " سے پہلے " کو " کا استعمال درست نہیں ۔ اس کی جگہ " سے " استعمال کیا جاتا ہے (یہ شرط صیغہ متکلم سے وابستہ نہیں) جیسے :

غلط جملے	درست جملے
اس کو کہنا	اس سے کہنا
عوام کو خطاب کرنا	عوام سے خطاب کرنا
ان کو ملنا	ان سے ملنا

صیغہ متکلم میں صورت اس طرح ہو گی:

"مجھ کو کہنا " کے بجائے " مجھے کہنا " یا " مجھ سے کہنا "

" ہم کو ملنا " کے بجائے " ہمیں ملنا " یا " ہم سے ملنا "

35) ایسے الفاظ جو امالہ قبول کرتے ہیں ، ان کی متعدی جمع بنانے کے لیے لفظ کا آخری " ا " اور " ہ " حذف کر کے " وں " کا اضافہ کر دیتے ہیں۔ جیسے:

لڑکا سے لڑکوں

شیشہ سے شیشوں وغیرہ

لیکن جو الفاظ امالہ قبول نہیں کرتے ان کے آخر سے " ا " یا " ہ " حذف کیے بغیر " وں " کا اضافہ کیا جاتا ہے ۔ جیسے :

دریا سے دریاؤں

ہوا سے ہواؤں

غذا سے غذاؤں

36) مندرجہ ذیل الفاظ کی جمع اس طرح بنانا درست نہیں :

کرتوت سے کرتوتوں

الفاظ سے الفاظوں

دیہات سے دیہاتوں

روپے سے روپوں

سال سے سالوں

اہل سے اہلیان

37) مندرجہ ذیل جمع الفاظ واحد بولے جاتے ہیں :

خیرات ، کرامات ، القاب ، کائنات ، خرافات ، اخبار ، واردات ، تحقیقات ، اسباب ، اوقات (قدر) ، حوالات ، اولاد ، اسراف ، آفاق ، ظلمات وغیرہ ۔

38) تمام زبانوں کے نام ، تمام نمازوں کے نام اور تمام آوازیں مؤنث ہوتی ہیں۔

39) اردو تحریر میں 6 کا ہندسہ آج کل دو صورتوں میں لکھا نظر آتا ہے یعنی '' چھ'' اور '' چھے '' ۔ علمی اردو لغت میں چھ / چھے دونوں لکھے گئے ہیں اس کے ذیل میں محاورات مثلاً چھ بوندیا ، چھ پانچ کرنا ، چھ ماہی ، وغیرہ تحریر ہیں یعنی لغت نے '' چھ '' کو ترجیح دی ہے۔ فیروز اللغات اردو جامع میں بھی یہی صورت حال ہے ، اس میں بھی '' چھ '' کو ترجیح دی گئی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے '' قومی انگریزی اردو لغت '' میں six کے معنی '' چھ '' لکھے ہیں۔ مہذب اللغات کی جلد چہارم میں '' چھ '' تحریر ہے ۔ فرہنگ اثر میں '' چھ پانچ کرنا '' تحریر ہے۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا جلد اوّل میں ص-577 پر '' چھ '' تحریر ہے ۔ فرہنگ آصفیہ میں '' چھ '' لکھا ہے ۔ محکمہ مال کے تمام کاغذات میں '' چھ '' لکھا ہے۔میر انیس کے ایک شعر میں '' چھ '' تحریر ہے ۔

ے تیروں کا مینہ برسنے لگا لالہ فام پر
بلّہ کیا چھ لاکھ نے اک تشنہ کام پر

لہٰذا ''چھ'' لکھنا فصیح ہے۔ (جاری ہے)

****

حوالہ جات

1) ڈاکٹر سہیل بخاری-اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث۔مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۔ جون 1988ء ص - 48

2) شوکت سبزواری - اردو لسانیات - ترقی اردو بورڈ کراچی ، 1996ء ص - 102

3) ڈاکٹر مسعود حسین خان ، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ، املا اور موز او قاف کے مسائل۔مرتبہ اعجاز راہی۔ مقتدرہ قومی زبان اردو اسلام آباد 1985ء ص-140

4) ڈاکٹر سید عبداللہ ۔ اردو انسائیکلوپیڈیا از اسلام کے فیصلے ۔ ادارہ مجلس اردو 9 نومبر 1967ء لاہور

5) ڈاکٹر زمان فتحپوری ، مضمون املا اور رسم الخط (اصول و مسائل) سنگ میل پبلی کیشنز مابع 1977ء لاہور

حوالے کی کتب

1) اعجاز راہی - ''اردو املا و اموز اوقاف'' ، مرتب - مقتدرہ قومی زبان اردو - 1986

2) رشید حسن خان - اردو املا ۔ نیشنل اکادی دریا گنج دہلی - 1974

3) شوکت سبزواری ۔ لسانی مسائل ۔ انجمن ترقی اردو ۔ کراچی - 1962

4) غلام رسول مولوی - اردو املا ۔ ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن - 1985

5) غلام مصطفٰی خان ڈاکٹر ۔ علمی نقوش - اردو اکیڈمی سندھ کراچی - 1957

6) نارنگ گوپی چند ، املا نامہ (مرتبہ) ، ترقی اردو بورڈ ہند ۔ دہلی - 1974

7) علمی لغت جامع

8) فیروز اللغات جامع

9) مہذب اللغات

10) فرہنگ اثر

11) فرہنگ آصفیہ

12) قومی انگریزی اردو لغت

13) مساحت کی ہدایت

شمیم طارق

اردو لغات میں اختلافات کا مختصر جائزہ

Various kinds of discrepancies are found in urdu dictionaries. In the following essay a partial review of these discrepancies has been given.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

اردو کی مختلف لغات کے مطالعے سے کئی باتیں سامنے آئیں یعنی ان میں کئی الفاظ کے تلفظ میں فرق ہے ، کئی الفاظ کی تذکیر و تانیث میں فرق ہے ، کئی الفاظ کے املا میں فرق ہے اور اسی طرح کئی محاورات کے الفاظ میں بھی فرق دیکھنے میں آیا ۔ یہ فرق علاقائی دبستانوں کے سبب ہو یا بولیوں کے اثر کے تحت ، لغت مرتب کرنے والے اصحاب کا فرض ہے کہ ان اختلافات کی نشاندہی کریں اور درست الفاظ تحریر کریں تاکہ لغت سے مدد لینے والے طالب علم یا سکالر کے لیے ذہنی الجھن کا سبب نہ بنے اور وہ غلط لفظ تحریر کر کے یا غلط معنی بتا کر ایک غلط روایت قائم نہ کریں ۔ میں نے پانچ لغات کی تین چار ردیفوں کا مطالعہ کر کے ان میں تذکیر و تانیث ، املا اور محاورات کے اختلاف کو تحریر کیا ہے ۔ اگر مکمل اور بغور مطالعہ کیا جائے تو مزید اختلافات سامنے آتے ہیں ۔ مثلاً کسی لغت میں کوئی لفظ ''اسم'' تحریر ہے تو کسی میں '' صفت '' اور کسی میں '' فعل متعلق ''۔ کسی میں لفظ کے بارے میں تحریر ہے کہ یہ ہندی کا ہے اور کسی میں تحریر ہے کہ یہ

عربی کا ہے اور کسی میں درج ہے کہ یہ فارسی کا ہے ۔
لغات کے اس مطالعے سے ایک بات جو سامنے آئی ہے وہ یہ کہ تمام لغت نویسوں نے تمام اردو الفاظ کو " ہندی " تحریر کیا ہے جبکہ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے وقت ہندی، کوئی مخصوص زبان نہیں تھی بلکہ مسلمانوں ہی نے مقامی زبانوں کو ہند کی نسبت سے " ہندوی " کہا تھا جبکہ شمال ہند میں کھڑی بولی اور بعد میں " دہلوی" کی صورت میں " اردو " کا وجود تھا ۔ اس کے علاوہ پنجابی کے سینکڑوں الفاظ پنجاب سے شمالی ہند اور دکن تک پہنچے اور وہاں کی بولیوں میں شامل ہو گئے مگر ہمارے لغت نویسوں نے ان الفاظ کو بھی " ہندی " تحریر کر دیا ہے جبکہ ان الفاظ کو پنجابی لکھنا چاہیے تھا ۔ فی الحال میں یہاں تین چار ردیفوں کے اختلافات تحریر کر رہی ہوں جو یہ ہیں :

(الف) تلفظ اور املا کا اختلاف

رِکابی	علمی لغت - فیروز اللغات
رَکابی	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ
رَبودگی	علمی لغت - نوراللغات
رُبودگی	فیروز اللغات
رَضا	فیروز اللغات - نوراللغات
رِضا	علمی لغت
رَضاعی	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
رِضاعی	علمی لغت - نسیم اللغات - نوراللغات
رِضوان	علمی لغت - فرہنگ آصفیہ - نوراللغات
رَضوان	فیروز اللغات

رامائن	فیروزاللغات - علمی لغت - فرہنگ آصفیہ
راماین	نسیم اللغات - نوراللغات
زمیندارا	علمی لغت
زمیندارہ	نسیم اللغات
زَرتشت	علمی لغت
زرِدُشت	نسیم اللغات
رَضائی	نسیم اللغات - نوراللغات
رَزائی	فرہنگ آصفیہ
دُلہا - دُولہا	علمی لغت - فرہنگ آصفیہ
دُلھا	فیروزاللغات - نوراللغات
دولھا	نسیم اللغات - نوراللغات
دولہن	علمی لغت
دُلھن	نوراللغات
دولھن	فیروزاللغات - نسیم اللغات
دُلہن	فرہنگ آصفیہ
دِوالا - دِوالیا	علمی لغت - نسیم اللغات - نوراللغات
دِیوالہ	فیرواللغات
دِیوالیہ	فیروزاللغات - فرہنگ آصفیہ
قَیوم	علمی لغت ۔ نسیم اللغات
قُیوم	فیروزاللغات
قورما	فیروزاللغات
قورمہ	نسیم اللغات

دَھیان علمی لغت - نوراللغات

دِھیان فیروزاللغات - فرہنگ آصفیہ

دشنام طِرازی علمی لغت

دشنام طَرازی فیروزاللغات - نوراللغات

دِفاع علمی لغت

دَفاع فیروزاللغات

دَوانہ علمی لغت

دِوانہ فیروزاللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نوراللغات

دَہقان علمی لغت - نسیم اللغات

دِہقان فیروزاللغات - فرہنگ آصفیہ

دَھالیا علمی لغت - فرہنگ آصفیہ - نوراللغات

دَھالیا نسیم اللغات

دِساور فیروزاللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ

دَساور علمی لغت

دو مُنھا نسیم اللغات

دو مُنہا علمی لغت - فیروزاللغات - فرہنگ آصفیہ

شیشہ باشا علمی لغت

شیشہ باشہ نسیم اللغات - فیروزاللغات

صِحابہ ، نسیم اللغات

صِحابی فیروزاللغات - علمی لغت - فرہنگ آصفیہ - نوراللغات

صَحابہ

صَحابی

گانو نسیم اللغات۔ فرہنگ آصفیہ میں گانو ، گاؤں ، گانوں
گاؤں ۔ موجود ہیں۔
فیروزاللغات - علمی لغت - نوراللغات

سَپاٹ فیروزاللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نوراللغات
سِپاٹ علمی لغت
چاہیے نسیم اللغات
چاہئے علمی لغت
سَدھانا نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نوراللغات
سِدھانہ علمی لغت - فیروزاللغات
سَرایت فیروزاللغات - علمی لغت - فرہنگ آصفیہ
سِرایت نسیم اللغات - نوراللغات

سمدھیانا فیروزاللغات - فرہنگ آصفیہ
سمدھیانہ علمی لغت - نسیم اللغات - نوراللغات

شب عاشورہ فیروزاللغات - نسیم اللغات - نوراللغات
شب عاشورا علمی لغت - فرہنگ آصفیہ

سِلچ / سِلج فیروزاللغات
سَلچ - سَلج علمی لغت - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ

شافیِ مطلق نسیم اللغات - نوراللغات
شافیٔ مطلق فیروزاللغات - فرہنگ آصفیہ

سنسکرت	(سَنس - کِ - رِت) فیروز اللغات - نور اللغات
	(سَن - سِ ک - رِت) نسیم اللغات
	(سَن - سِ ک - رَت) علمی لغت
	(سَنَس - کِرت) فرہنگ آصفیہ
سِویّاں	نسیم اللغات - فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات
سَویّاں	علمی لغت
شرارۃً	علمی لغت
شرارتاً	فیروز اللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ
شَناس	علمی لغت - فیروز اللغات - نور اللغات
شِناس	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ
مُنھ	نسیم اللغات
مُنہ	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
طَمانیت	فیروز اللغات - علمی لغت - نور اللغات (اردو تلفظ)
طُمانیت	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات (عربی تلفظ)
قَطار	نسیم اللغات
قِطار	فیروز اللغات - علمی لغت - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات
قَبیح	علمی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات
قَبِیح	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
قِرین	فیروز اللغات
قَرین	علمی لغت - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات

قَمار علمی لغت

قِمار فیروزاللغات - نسیم اللغات - نوراللغات

کتروا چال نسیم اللغات

کترواں چال علمی لغت - فیروزاللغات

فَرنگ ، فَرنگی علمی لغت - نوراللغات

فِرنگ ، فِرنگی نسیم اللغات - فیروزاللغات

فتاوے فیروزاللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ

فتاویٰ نسیم اللغات - علمی لغت - فیروزاللغات

راجہ نسیم اللغات

راجا علمی لغت - فیروزاللغات

دو پیازہ علمی لغت

دو پیازا نسیم اللغات

سات پیڑھی علمی لغت - فیروزاللغات

سات پیڑی نسیم اللغات

فُروہی علمی لغت

فَروہی فیروزاللغات - نسیم اللغات

تمغا نسیم اللغات - علمی لغت

تمغہ فیروزاللغات

(ب) تذکیر و تانیث میں اختلاف

صَاعقہ — مونث — فیروزاللغات

مذکر — نسیم اللغات

مونث/مذکر — علمی لغت

صَدارت — مونث — فیروزاللغات - نسیم اللغات - نوراللغات -

مذکر — فرہنگ آصفیہ

علمی لغت

ژَند — مونث — علمی لغت

ژند — مذکر — فیروزاللغات - فرہنگ آصفیہ

ساون — مذکر — نسیم اللغات - فیروزاللغات - نوراللغات

مونث — علمی لغت

ضَبط — مونث — علمی لغت

مذکر — فیروزاللغات - نسیم اللغات - نوراللغات

ضَرب — مُذکر — فیروزاللغات

مونث — علمی لغت - نسیم اللغات - نوراللغات

قُوّت — مذکر — علمی لغت

مونث — فیروزاللغات - نسیم اللغات - نوراللغات

عملیات — مذکر — علمی لغت

مونث — فیروزاللغات

عِنان	مونث	علمی لغت - نسیم اللغات - نوراللغات
	مذکر	فیروزاللغات
عَندلیب	مونث	نسیم اللغات - علمی لغت - نوراللغات
	مذکر	فیروزاللغات
عیدی	مذکر	فیروزاللغات
	مونث	علمی لغت - نسیم اللغات - نوراللغات
فلک	مذکر	فیروزاللغات - نسیم اللغات - نوراللغات
	مونث	علمی لغت
فِلفل دراز	مونث	نسیم اللغات - علمی لغت - نوراللغات
	مذکر	فیروزاللغات
غُلّک	مونث	نسیم اللغات - فیروزاللغات
	مذکر	علمی لغت
عُقول	مذکر	علمی لغت
	مونث	فیروزاللغات
فَرط	مونث	فیروزاللغات
	مذکر	علمی لغت - نسیم اللغات
قاب	مذکر	علمی لغت
	مونث	نسیم اللغات - فیروزاللغات

قبلہ گاہ	مونث	علمی لغت
	مذکر	نسیم اللغات - فیروز اللغات
قلعی	مذکر	علمی لغت
	مونث	نسیم اللغات - فیروز اللغات
قصابہ	مذکر	نسیم اللغات - فیروز اللغات
	مونث	علمی لغت
قُوت	مذکر	علمی لغت
	مونث	فیروز اللغات - نسیم اللغات
کاٹھ	مذکر	فیروز اللغات - نسیم اللغات
	مونث	علمی لغت
کپڑ گند	مونث	فیروز اللغات
	مذکر	علمی لغت

(ج) محاورات کا اختلاف

طبعیت کا لعل اگلنا	علمی لغت - فیروز اللغات
طبعیت کا لال اگلنا	نسیم اللغات
ظالم کی بیل نہیں چڑھتی	نسیم اللغات
ظالم کی بیل نہیں بڑھتی	علمی لغت - فیروز اللغات

شیشے میں میخ لشکر میں شیخ — نسیم اللغات

شیشے میں میخ نہ رکھیے لشکر میں شیخ نہ رکھیے — فیروزاللغات - علمی لغت

سدا ناؤ کاغذ کی چلتی نہیں — علمی لغت -

سدا ناؤ کاغذ کی بہتی نہیں — فیروزاللغات نسیم اللغات

سات ماموؤں کا بھانجا بھوک بھوک پکارے — نسیم اللغات -

سات ماموؤں کا بھانجا بھوکا ہی بھوکا — فیروزاللغات علمی لغت

ساٹھا پاٹھا ، بیسی کھیسی — نسیم اللغات -

ساٹھا سو پاٹھا ، بیسی سو کھیسی — فیروزاللغات علمی لغت

ساجھے کی ہنڈیا چوراہے میں پھوٹتی ہے — علمی لغت

ساجھے کی ہنڈیا چوراہے پر پھوٹتی ہے — فیروزاللغات

ساجھے کی ہانڈی چوراہے پر پھوٹتی ہے — نسیم اللغات

شام کی پوچھنا صبح کی کہنا — نسیم اللغات

شام کی پوچھنا سحر کی کہنا — فیروزاللغات

قبر پر قبر نہیں بنتی — فیروزاللغات

قبر پر قبر نہیں ہوتی — نسیم اللغات

(د) زبان کا اختلاف

مندرجہ ذیل الفاظ پنجابی زبان کے ہیں لیکن فیروزاللغات ، نسیم اللغات اور علمی لغت میں ان الفاظ کو ہندی لکھا ہے ۔ فیروزاللغات نے لفظ کے سامنے بریکٹ لگا کر (ہ) یعنی ہندی لفظ کی نشاندہی کی ہے جبکہ علمی لغت نے (ھ) سے تحریر کیا ہے ۔ یعنی ان لغات میں ہائے ملفوظ اور ہائے مخلوط کا فرق بھی موجود نہیں ۔ الفاظ یہ ہیں :

کرایہ اگاہنا (کرایہ وصول کرنا)	ِکرچی
کرانچی (بیل گاڑی)	ِکرنی (معمار کا اوزار)
کروا	سانگی
گرولنا	روڑی
کدھیں	رُلنا
کدال	رُکھا
کدگوے	رِڑکنا
گرتی	گھنبا
کرسکسی (کر سکے گی)	رَمبا
ِکراڑ	رَلانا
دِہاڑ	رُل جانا ۔ رُولا

..*.*.*.*.*.*.*

لغات برائے حوالہ

1) علمی لغت
2) فرہنگ آصفیہ
3) فیروزاللغات.
4) نسیم اللغات
5) نوراللغات

شازیہ آفتاب

اردو املا از مولوی غلام رسول

Maulvi Ghulam Rasool belonged to Haiderabad Duccan (Bharat). He had a strong vision on the principles of Orthgrophy. In the Following esay some contradictory suggestions are discussed which are not in practice now a days.

٭٭٭٭٭٭٭

مولوی غلام رسول حیدر آباد کے سٹی اسکول کے استاد تھے۔ زبان کے ماہر تھے۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ کے استاد تھے چونکہ ان کا تعلق حیدر آباد دکن سے تھا اور وہ بھی کچھ پرانا ان کا عہد انیسویں صدی کے مابین کا ہے۔ اس لیے ان کی کتاب سے کافی استفادہ ہوا اور جہاں کہیں اختلاف املا کے بارے میں نظر آیا ہے وہ صرف اس لیے کہ جدید دور میں املا کمیٹیاں اور انجمنیں اس ضمن میں کام کرتی رہیں اور انہوں نے املا کو جدید لائن پر استوار کیا اور پرانے املا کو کسی حد تک ختم کر دیا یا اس میں ترمیم کر دی۔

مولوی غلام رسول کے اصول اور تجاویز املا کے سلسلے میں نہایت وقیع ہیں املا کے ضمن میں انکی رائے بہت معقول اور دلائل سے پر ہوتی ہے۔ اگر کہیں اختلاف موجود بھی ہے تو وہ رائے کا اختلاف ہے یا پھر علاقائی تلفظ کے سبب سے ہے۔ ان کے املا کے اختلافی مسائل یہ ہیں۔

۱۔ وہ لکھتے ہیں کہ سابقے یا لاحقے کو اصل لفظ سے الگ لکھا جائے اور اس پر ''زنجیرہ'' (۷) لگایا جائے جیسے (ان مول۔ مہا پاپ۔ آج کل۔ کل جگ۔ گھر داماد) وغیرہ، ہوسکتا ہے اُس دور میں اسطرح لکھنے کا رواج رہا ہو یا اس سے سابقے اور لاحقے کی پہچان مراد ہو لیکن یہ طریقہ مروج نہ ہوسکا اس لیے رد ہوگیا۔

۲۔ غالب کی پیروی میں کہہ لیجیے یا حیدرآباد دکن کا تلفظ، جس کی بنا وہ کہتے ہیں کہ ''گانو۔ پانو۔ چھانو۔ کنوا'' لکھا جائے جبکہ عام اردو تحریروں میں اس کا چلن نہیں ہوسکا اور ''گاؤں۔ پاؤں۔ کنواں'' درست املا کے طور پر مروج ہے۔

۳۔ اگر عربی کے آخر میں ''ۃ'' ہوتو تنوین اسی پر لگائی جائے جیسے ''عادۃً، تذکرۃً، دفعۃً وغیرہ'' اس سلسلے میں املا کمیٹیاں یہ متفق فیصلہ دے چکی ہیں کہ تنوین ''الف'' بڑھا کر لگائی جائے یعنی عادتاً، تذکرتاً، دفعتاً وغیرہ'' اور اب اس املا کا چلن ہے۔ ویسے بھی اردو میں ''عادت'' لکھا جاتا ہے۔ ''عادۃ'' نہیں۔ ''املا کمیٹی اردو بورڈ ہند'' کے فیصلے کے مطابق ایسے الفاظ میں ''الف'' بڑھا کر تنوین لگائی جائیگی جیسے۔ کلیہ سے کلیتاً، اشارہ سے اشارۃً۔ ارادہ سے ارادتاً وغیرہ۔ 1

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد کتاب لکھتے ہیں لفظ کے آخر میں ''الف'' بڑھا کر دو زبر لگاتے ہیں جیسے۔

''فوراً۔ نسلاً۔ ضمناً۔ اشارتاً۔ نتیجتاً۔ واقعتاً۔ دفعتاً۔ فطرتاً۔ قدرتاً وغیرہ۔ 2

ڈاکٹر سید عبداللہ بھی یہی تجویز پیش کرتے ہیں کہ لفظ کے آخر میں ''الف'' بڑھا کر تنوین کا استعمال کیا جائے۔ 3

ڈاکٹر فرمان فتحپوری بھی اسی اصول پر متفق ہیں وہ لکھتے ہیں کہ تائے مدور کا اردو میں دستور ہی نہیں۔ اردو میں اگر ''ت'' ہے تو وہ گول نہیں لکھی جاتی۔ 4

۴۔ مولوی غلام رسول لکھتے ہیں ''ترکی، ہندی اور انگریزی وغیرہ کے ''ہ'' والے لفظوں کو اردو میں ''الف'' سے لکھا جائے۔ مولوی موصوف کا یہ بیان درست ہے لیکن الفاظ کی فہرست میں انہوں نے فارسی اور عربی کے الفاظ بھی لکھ دیے۔ مثلاً جلوہ۔ پردہ۔ مزہ'' کو بھی ''الف'' سے لکھ دیا ہے جبکہ یہ فارسی الفاظ ہیں اور ''ہ'' ہی سے لکھے جاتے ہیں باقی الفاظ جو انہوں نے ''الف'' سے لکھے ہیں ان میں بھی کچھ ایسے ہیں جو ''الف'' اور ''ہ'' دونوں سے لکھے جاتے ہیں مگر دونوں صورتوں میں ان کے معنی میں فرق ہو جاتا ہے۔ مثلاً ''چارا۔ چارہ'' ''سایا۔ سایہ'' ''زردا۔ زردہ'' وغیرہ۔ پس یہاں املا بمطابق چلن، رواج اور استعمال، فصیح قرار پائیگا۔ اور دیکھنا پڑے گا کہ کون سا لفظ ''ہ'' سے درست ہے اور کون سا ''الف'' سے اگر لفظ فارسی یا عربی کا ہے اور اس زبان میں اگر ''ہ'' سے لکھا جاتا ہے تو اسے ''الف'' سے لکھنا درست نہیں اور اسی طرح اس کے برعکس۔ بعض اردو ہندی الفاظ بھی ''ہ'' سے مروج ہیں انہیں ''الف'' سے لکھنا بھی درست نہ ہوگا۔ جیس ''گیارہ، بارہ، تیرہ'' وغیرہ۔

۵۔ ایک بڑا اختلاف یہ ہے کہ غالب کی طرح مولوی غلام رسول ''چلاو۔ دباو۔ دِکھاو۔ گاے۔ ہاے۔ چاے۔ سراے'' وغیرہ پر ''ء'' کے خلاف ہیں۔ جبکہ موجودہ چلن کے مطابق ان پر ''ء'' لگایا جاتا ہے۔ اور ''ء'' سے درست ہیں۔ مقتدرہ قومی زبان کے مطابق ''چائے۔ رائے۔ سائے۔

سرائے۔ گائے۔ پائے۔ جائے۔ دلائے۔۔۔ وغیرہ پر ''ء'' لگایا جاتا ہے۔ 5

املا کمیٹی اردو بورڈ (ہند) کے فیصلے کے مطابق۔ ''ذیل کے الفاظ میں ''الف'' اور ''ے'' دوہرے مصوتے کے طور پر بولے جاتے ہیں اس لیے ان میں ہمزہ لکھنا صحیح ہے۔ 6 جیسے ''گائے۔چائے۔ رائے۔ پائے۔ جائے۔ بجائے۔ سرائے۔ رائے۔ سوائے۔ وغیرہ۔ 7

ڈاکٹر محمد آفتاب لکھتے ہیں''اصول یہ ہے کہ لفظ کے درمیان ''الف'' کے بعد آنے والی ''و'' ''ی'' ''ے'' پر ہمزہ آتا ہے کیونکہ لفظ میں ''الف'' ہمیشہ ساکن حالت میں اپنے سے پہلے حرف سے مل کر آواز دیتا ہے۔ لہٰذا ''الف'' کے بعد والا حرف علت بغیر ''ء'' کے متحرک نہیں ہوسکتا اور نہ آواز دے سکتا ہے۔'' 8

پس ''رائے۔سائے۔ برائے۔ چائے۔ لائے۔ جائے'' میں تلفظ کی ادائیگی کے لیے ''ء'' آتا ہے اسی طرح ''تاؤ۔ گھاؤ۔ رائی۔ لائی۔ سوئی'' وغیرہ۔ 9

ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں ''اگر لفظ کے آخر میں ''واو'' ہو تو ''ئے'' کا اضافہ کیا جائے جیسے ''روئے روشن'' وغیرہ۔ 10

مولوی غلام رسول خود اپنے مقالے ''اردو املا کے مسائل کا حل'' میں تحریر فرما چکے ہیں۔ ایسے الفاظ جن کے آخر میں ''الف'' یا ''واو'' آئے ان کو اضافت کی صورت میں ''ء'' کے ساتھ ''ے'' بڑھا کر لکھنا چاہیے۔ اس کے برخلاف جو عمل ہے وہ بے قاعدہ ہے صحیح املا یوں ہے ''دانائے روزگار۔ خوئے دوست۔ علمائے کرام۔ ابتدائے آفرینش'' وغیرہ۔ 11

صاحب زبان ''میر حسن'' مصنف مثنوی سحر البیان'' کے سامنے جب کوئی کسی لفظ کے معنی یا تلفظ کے بارے میں اہم سوال لیکر حاضر ہوتا تو وہ اسے کہتے کہ ''رجب علی بیگ سرور'' سے جاکر پوچھو۔

رجب علی بیگ اپنی کتاب فسانہ عجائب میں ''رائے۔ برائے'' وغیرہ میں ''ء'' استعمال کرتے ہیں۔12

اسی طرح حیدر بخش حیدری نے اپنی کتاب ''آرائش محفل'' میں ''سرائے۔ برائے گائے'' وغیرہ لکھا ہے یعنی ''ے'' پر ''ء'' موجود ہے۔13

''اردوئے معلا'' مرتبہ ''مرتضٰی حسین فاضل'' پہلی بار 1869ء میں زیر اہتمام فخر الدین شائع ہوئی۔ اس کے پہلے ایڈیشن میں ''اردوئے'' کی ''ے'' پر ''ء'' موجود ہے۔14

۶۔ مولوی غلام رسول نے فارسی کی تقلید میں آیندہ ،نمایش'' کو''ی'' سے لکھا ہے۔ اس ضمن میں املا کمیٹی اردو بورڈ ہند۔15 اور مقتدرہ کی کمیٹی ۔16 نے یہ فیصلہ دے دیا ہے کہ فارسی کے ایسے تمام الفاظ ''ء'' سے لکھے جائیں گے۔ مثلاً ''آئندہ۔ نمائش۔ لائق۔ وغیزہ کیونکہ ''الف'' کے بعد ''ی'' ہو تو اردو میں ''زبر'' کا تلفظ ہوتا ہے دوسرے فارسی لہجہ میں ادا نہیں ہوسکتا۔17

ڈاکٹر سید عبداللہ نے تحریر کیا ہے ''آج کل ایرانی جن الفاظ میں ''ی'' لکھتے اور بولتے ہیں لیکن اردو میں انہیں ''ء'' سے لکھنے کا دستور رہا ہے اس لیے ان الفاظ میں ایرانیوں کا اتباع ضروری نہیں مثلاً آئندہ، زیبائش، گنجائش،'' علی ھذا عربی الفاظ ''لائق ،فائق'' وغیرہ میں ''ء'' آئے گا۔18

۷۔ مولوی غلام رسول کی تجویز کے مطابق جب کسی لفظ کے شروع میں

''س'' آئے اور آدھی آواز دے تو اس پر نیمہ (۷) لکھا جائے مثلا ستھان۔ سور۔ سٹیشن۔ سکول وغیرہ۔

۸۔ عربی کے ایسے الفاظ جو ''الف'' پر ختم ہوتے ہیں ان کا آخری ''ء'' نہ لکھا جائے۔ مثلاً ''ابتدا۔ انتہا'' وغیرہ۔ اردو میں مفرد لفظ کا چلن بغیر ''ء'' کے ہو چکا ہے لہٰذا یہ درست ہے لیکن جمع کی صورت میں ''ء'' اہمیت رکھتا ہے کیونکہ جمع میں آخری ''الف'' جھٹکا کھاتا ہے اور ''ء'' کے بغیر تلفظ ادا نہیں ہوسکتا ہے۔ دوسرے کئی الفاظ میں تمیز نہیں ہوسکتی مثلا بغیر ''ء''

شہداء ۔ شہدا

آراء ۔ آرا

برأت ۔ برات۔ وغیرہ

اس لیے جمع کے الفاظ میں اور درمیان آنے والے ''الف'' پر ''ء'' ضروری ہے۔

یہی اصول ڈاکٹر محمد آفتاب احمد نے تحریر کیا ہے جمع کے الفاظ کے آخر میں چونکہ ''الف'' کو کھینچنا پڑتا ہے اس لیے وہاں ''ء'' لگانا ضروری ہے ورنہ تلفظ کی ادائیگی میں دشواری ہوگی۔ مثلاً ''شہید'' کی جمع ''شہداء'' ہے پھر اسے ''شہدا'' لکھنا پڑے گا۔ لہٰذا ''انبیاء۔ اولیاء۔ وزراء۔ شبداء۔ علماء'' وغیرہ میں ''ء'' آئے گا۔19

۹۔ مولوی غلام رسول نے عربی کے ''الف'' مقصورہ کو ''الف'' سے لکھنے کی تجویز پیش کی ہے۔ مثلاً ''زکات۔ مشکات'' وغیرہ اس بارے میں املا کمیٹی اردو بورڈ ہند۔20 اور مقتدرہ قومی زبانی (پاکستان)۔21 نے اصولی فیصلہ کیا ہے کہ قرآنی اور احادیثی الفاظ کو عربی رسم الخط میں برقرار رکھا

جائے۔ لہذا اب یہ الفاظ ''زکوٰۃ اور مشکوٰۃ'' ہی لکھے جائیں گے۔ اور یہی چلن ہے اور یہی تجویز ڈاکٹر محمد آفتاب کی ہے وہ لکھتے ہیں ''مسلمان قرآن پاک میں الفاظ جس املا سے پڑھتے ہیں وہ املا ان کے نزدیک مانوس۔ مقدس اور قابل احترام ہو جاتا ہے اگر ہم اس املا کو اردو میں تبدیل کر کے لکھیں گے تو یہ صورت ہر مسلمان کے لیے ناقابل قبول اور حیران کن ہوگی۔ اس لیے۔ زکوٰۃ۔ صلوٰۃ وغیرہ درست ہے۔22 ڈاکٹر سید عبداللہ نے بجا فرمایا ہے۔ قرآنی الفاظ قرآن کے رسم الخط اور املا کے مطابق لکھے جائیں اور اسی طرح درست ہیں۔23

۱۰۔ یہی صورت حال ''دعوا۔ تقوا۔ متوفا۔ اعلا۔ ادنا۔ موسا۔ مصطفا'' وغیرہ کی ہے انہیں بھی ''الف'' مقصورہ'' سے لکھنا مناسب اور فصیح ہے یعنی ''دعویٰ۔تقویٰ۔ مولیٰ۔متوفیٰ۔ اعلیٰ۔ ادنیٰ موسیٰ۔ مصطفیٰ وغیرہ

۱۱۔ یہی طریقۂ کار انبیاء کے اسمائے گرامی کے ساتھ ہوگا۔ یعنی اسحاق کی جگہ ''اسحٰق'' لقمان کی جگہ ''لقمٰن۔ رحمٰن۔ اسمٰعیل'' وغیرہ۔ ہاں اگر کسی شخص کا نام ہو تو ''کھڑے الف'' کی جگہ محض ''الف'' سے لکھا جا سکتا ہے۔

۱۲۔ مولوی غلام رسول مزید فرماتے ہیں کہ عربی کا ''ال'' یا اس کا جزو ''الف'' یا ''ل'' ساکن ہو تو ساکن حروف پر چھوٹا سا خط کھینچ دیا جائے مثلاً ''بالکل، بالفعل، بالفرض، ذی الحجہ وغیرہ یہ طریقہ قطعی مروج نہیں اور مسلمان خصوصاً '' ''دال'' کے استعمال سے واقف ہیں، اس طرح غیر ملکی بھی جب اردو پڑھتے ہیں تو وہ ''ال'' کے بارے میں بخوبی سمجھ جاتے ہیں اس لیے مولوی غلام رسول کی اس تجویز پر عمل نہ ہو سکا۔

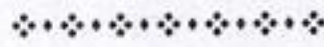
۱۳۔ مولوی غلام رسول یہ بھی لکھتے ہیں کہ فارسی میں مندرجہ ذیل حروف

لفظ سے الگ لکھے جاتے ہیں اس لیے اردو میں بھی الگ لکھے جائیں۔ اس بارے میں املا کمیٹی اردو بورڈ ہند 24 اور مقتدرہ کمیٹی 25 نے فیصلہ دیا ہے کہ جو ملا کر لکھنے والے لفظ ہیں ان کا چلن اب عام ہو چکا ہے انہیں ملا کر لکھنا ہی بہتر ہے ورنہ پڑھنے مین دشواری ہوگی۔ مثلاً ''چناں چہ'' کی جگہ ''چنانچہ'' ''حال آں کہ'' کے بجائے ''حالانکہ'' ''بہ شرطے کہ '' کے بجائے ''بشرطیکہ'' وغیرہ درست ہے۔

۱۴۔ مولوی غلام رسول نے عربی فارسی کے کئی الفاظ جو''ط'' سے شروع ہوتے ہیں انہیں ''مورد'' بناتے ہوئے ''ت'' لکھا ہے۔ مثلاً ''تشت۔ تشتری۔ توتا'' جبکہ ہندو پاک کی اردو املا کمیٹیوں کے فیصلے کے مطابق یہ الفاظ اپنے اصل حرف ''ط'' سے فصیح ہیں یعنی ''طشت۔ طشتری اور طوطا'' اور اسی طرح ان کا چلن بھی ہے۔''توتا'' ''ت'' سے رائج نہ ہوسکا۔ اس طرح ''زرا'' اور ''زات'' بھی ازروئے اصل ''ذ'' سے درست ہیں۔ املا کمیٹی اردو بورڈ ہند۔26 مقتدرہ قومی زبان کی اصلاح اردو کی کمیٹی کے فیصلے کے مطابق یہی املا درست ہے۔27

۱۵۔ مولوی غلام رسول انگریزی کے الفاظ میں شامل A کو یائے معروف (ی) سے لکھنے کی تجویز پیش کرتے ہیں اس طرح ''آر۔ اور ایف'' پر نیمہ لگانے کی تجویز پیش کرتے ہیں۔ اور تلفظ اس طرح کرتے ہیں Man میان Cat۔ کیاٹ۔ Of آف Loud, لاوڈ وغیرہ لیکن اس طریق کار کو قبول عام کا درجہ حاصل نہ ہوسکا اور نہ ہی اس کا چلن ہے۔ جبکہ اصول یہ طے پایا کہ انگریزی الفاظ کو ان کے املا کے مطابق اردو میں لکھا جائے۔ بقول ڈاکٹر محمد آفتاب احمد، انگریزی الفاظ کا اردو میں املا، تلفظ کے مطابق کرنا بہتر

ہے۔28

٭٭٭٭٭٭٭٭٭٭٭

حوالہ جات

۱۔ نارنگ گوپی چند، املانامہ۔ اردو املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ۔ دہلی 1974۔ ص: 57

۲۔ محمد آفتاب ڈاکٹر، اردو قواعد واملا کے بنیادی اصول۔ص26-27:

۳۔ سید عبداللہ ڈاکٹر، مضمون، اردو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے فیصلے۔ مشمولہ اردو املا ورموز اوقاف ۔ص:282

۴۔ فرمان فتحپوری ڈاکٹر، ''اردو املا کے اصول''، مشمولہ۔ اردو املا و قواعد۔ سنگ میل پبلی کیشنز۔ص:358

۵۔ اعجاز راہی۔ املا و رموزِ اوقاف۔ مقتدرہ قومی زبان۔ اسلام آباد۔ 1985۔ص:27

۶۔ نارنگ گوپی چند، املانامہ۔ص:85

۷۔ ایضاً

۸۔۹ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد واملا کے بنیادی اصول۔ص:49-50

۱۰۔ سید عبداللہ ڈاکٹر۔''اردو انسائیکلو پیڈیا اسلام میں اردو کے معمولات'' مشمولہ''اردو املا و رموزِ اوقاف''۔ص:288

۱۱۔ اردو املا کے مسائل کا حل''اردو نامہ'' کراچی۔ دسمبر 1966ء مشمولہ اردو املا ورموزِ اوقاف۔ص:124

۱۲۔ سرور رجب علی بیگ، فسانۂ عجائب۔ اردو اکیڈمی ۔ لاہور 1967۔ ص:37-55

۱۳۔ حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، منشی گلاب سنگھ اینڈ سنز لاہور۔1881۔ ص:11-17-22-29

۱۴۔ غالب، ''اردوئے معلا'' مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل (پہلا ایڈیشن) 1869

۱۵۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ ص:86

۱۶۔ اعجاز راہی، املا ورموز واقاف۔ ص:28

۱۷۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول ۔ص:46

۱۸۔ سید عبداللہ ڈاکٹر، مضمون ''اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں اردو کے معمولات'' مشمولہ۔ اردو املا ورموزِ اوقاف۔ ص:187

۱۹۔ محمد آفتاب ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ ص:60

۲۰۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ۔ ص:57

۲۱۔ اعجاز راہی، املا ورموزِ اوقاف۔ ص:10

۲۲۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد املا کے بنیادی اصول۔ ص:651

۲۳۔ ''اردو املا کے متعلق ہمارا تجربہ'' اختتامی خطبہ ''سیمینار'' 25 جون 1985 زیرِ اہتمام مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد

۲۴۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ۔ ص:96

۲۵۔ اعجاز راہی، املا ورموزِ اوقاف۔ ص:32

۲۶۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ۔ ص:61

۲۷۔ اعجاز راہی، املا ورموزِ اوقاف۔ ص:17

۲۸۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو ''قواعد املا کے بنیادی اصول'' ص۔180

بریگیڈیر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ترجمہ: عابد سیال

ادب کیا ہے

The article defines literature and its various remifications. The stress is placed on the manner and matter in the modern times. The response to it is personal, (evocative of certain emotions) and bilateral. Even the common readers or listeners do recognize the thematic importance of literature and its universal appeal. These days the criteria are delineated, for example literature as an art, as expression of the age, as persuasion, as universal and as an embodiment of imagination. All these criteria can be recognized through critical discourse analysis. The modern critics refer to the imaginative, creative and formalistic aspect of literature. The imaginative and creative aspect is not much emphasized but formalism or structuralism has come to stay as an important approcah to the study of literature as an art. Students should be cautioned. Rather than talking about literary language, they should study language and

literariness. Intutive responses by students also enter in the total effect (which form constitutes), and are due to constant reading and study of stylistics. The readers of literary text in Pakistan are advised to process reading from top to bottom and from bottom to top. The literature is to be analysed by historical - biographical, by moral philosophical approach, and at the same time formalism, structuralism and stylistics have to be kept in mind.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

1۔ چند تعریفیں:

یہ سوال کہ ''ادب کیا ہے؟'' اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کوئی چیز موجود ہے جسے ادب کہا جاتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ پتا بھی چلتا ہے کہ اس کی تعریف اور شناخت کوئی ایسی آسان بھی نہیں۔ اس مسئلے پر نظریہ سازی کے کئی مقاصد ہو سکتے ہیں لیکن اس کا مقصد بنیادی طور پر مندرجہ بالا سوال کا جواب دینا ہے۔ وہ محضر (Discourses) جو اس سوال کا جواب تلاش کرتے رہے ہیں، روایت میں انہیں شعریات (Poetics) اور جدید عہد میں ''نظریۂ ادب'' کا نام دیا جاتا ہے۔

اب پھر اس سوال کی طرف آتے ہیں کہ ''ادب کیا ہے؟'' آکسفورڈ ایڈوانس لرنرز ڈکشنری (ایڈیشن 1998ء) اس کی تعریف یوں کرتی ہے کہ ''وہ تحریریں جن کی قدر فن پاروں کے طور پر کی جاتی ہے، خصوصاً فنی و تکنیکی کتابوں، اخباروں اور میگزین کے مقابلے میں فکشن، ڈرامہ اور شاعری کی کتابیں۔''

ریڈرز ڈائجسٹ ''گریٹ انسائیکلو پیڈیا ڈکشنری'' (1962ء) ادب کی تعریف

ان الفاظ میں کرتی ہے: ''کسی ملک یا کسی عہد کی ایسی تحریریں جن کی قدر و قیمت ان کی ہیئت کی خوبصورتی یا ان کے جذباتی اثر کی بنا پر ہو۔''

ویبسٹر کی ''تھرڈ نیو انٹرنیشنل ڈکشنری'' (1970ء) ادب کی تعریف یوں کرتی ہے کہ ''وہ تحریریں جو اعلیٰ درجے کی ہیئتوں اور طرزِ اظہار پر مشتمل ہوں اور دائمی اور آفاقی خیالات کا اظہار کرتی ہوں۔''

درج ذیل دو تعریفیں کسی حد تک جدید استعمال اور اس استعمال کے طریقے کے متعلق بتاتی ہیں۔

پہلی جو ''کولنز ڈکشنری آف دی انگلش لینگویج'' (1989ء) سے لی گئی ہے۔ ادب یا لٹریچر کی اصطلاح کے جدید استعمال کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ اس اصطلاح کا مفہوم یہ بتاتی ہے:

1۔ تحریری مواد جیسے شاعری، ناول، مضامین وغیرہ، خصوصاً تخیل پر مبنی فن پارے جو اعلیٰ اسلوب اور طرزِ اظہار اور عمومی دلچسپی کے موضوعات کی خوبیوں سے متصف ہوں۔

2۔ ایک خاص طرح کا یا ایک خاص موضوع پر لکھا ہوا مواد جیسے سائنسی لٹریچر وغیرہ۔

درج ذیل تعریفیں جو آکسفورڈ انگلش ڈکشنری، کمپیکٹ ایڈیشن (1971ء) سے لی گئی ہیں، اس استعمال کے طریق کار سے متعلق ہیں:

1۔ حرفوں اور کتابوں سے آشنائی؛ شائستہ تعلّم، ادبی کلچر۔ جواب کمیاب اور متروک ہے۔

2۔ ادبی فن پارے یا تخلیقات؛ ادیب کی سرگرمی یا اس کا پیشہ

3a۔ ادبی تخلیقات بحیثیت مجموعی؛ کوئی تحریر جو کسی خاص ملک یا عہد یا مجموعی طور پر دنیا میں لکھی گئی ہو۔ اب خاص طور پر زیادہ مخصوص معنی میں وہ تحریریں جو اس دعوے کے ساتھ لکھی جائیں کہ ان کی بنیاد ہیئت کی خوبصورتی یا جذباتی اثر پر ہے۔

3b۔ وہ تحریریں یا کتابیں جو کسی مخصوص موضوع پر ہوں۔

3c۔ (عام بول چال میں) کسی بھی طرح کا مطبوعہ مواد۔

گلین لیزر (Gillian Lazer)[1] مصنفین اور اساتذہ کی پیش کردہ کچھ تعریفیں نقل کرتا ہے۔ یہ تعریفیں اس معنی کی وضاحت کی کوشش ہیں جو وہ ادب کی اصطلاح سے لیتے ہیں:

1۔ ادب احساسات اور خیالات کا تحریری اظہار ہے۔

2۔ ادب زبان (Language) کا ایسا استعمال ہے جو پڑھنے یا سننے والے میں کوئی شخصی ردعمل پیدا کرے۔

3۔ ادب کو ایک ایسی منضبط تکنیک کہا جا سکتا ہے جس سے کچھ جذبات برانگیختہ کیے جا سکیں۔

ایذرا پاؤنڈ کی بیان کردہ ادب کی تعریف زبان کے ایسے استعمال کو فوکس کرتی ہے جو انسانی جذبات کو زبان دے سکے۔ وہ کہتا ہے ''اعلیٰ ادب ایسی سادہ زبان ہے جس میں اعلیٰ ترین ممکن حد تک معنی سمو دیے جائیں۔''

مقالہ نگار نے اپنے چند طلبہ سے پوچھا کہ وہ اس اصطلاح سے کیا مطلب لیتے ہیں۔ ان کے جوابات سے درج ذیل نکات سامنے آئے۔ ''یہ زندگی کا عکس ہے/ یہ معاشرے کا آئینہ ہے/ اس کا سروکار آفاقی اثرات کے حامل موضوعات سے ہے/ یہ شاعری، ڈراما، افسانہ، ناول وغیرہ ہے۔''

یہ تعریفیں ادب کی کچھ امتیازی خصوصیات کی جانب اشارہ کرتی ہیں جیسا کہ اس کو آرٹ کی ایک شکل سمجھنا چاہیے (مثلاً شیکسپیئر کی تحریریں)، یہ کسی ملک یا عہد کے مسائل و معاملات سے متعلق ہوتا ہے (مثلاً کلاسیکی عہد)، اسے ہیئت کی خوبصورتی اور جذباتی اثر کا حامل ہونا چاہیے (مثلاً ملٹن کی ''پیراڈائز لاسٹ'')، اس میں سادہ مگر پُرمعنی زبان استعمال کی گئی ہو (مثلاً کیٹس کی ''اوڈ ٹو دی نائٹ انگیل) اور اسے آفاقی اور دائمی دلچسپی کے

خیالات کا حامل ہونا چاہیے (مثلاً سر والٹر فلیم کا ''اِٹ از آور لائف'')۔ تخیل پر مبنی فن پارے جو اعلیٰ اسلوب سے متصف ہوں، ادب کے دائرے میں آتے ہیں۔ یہ تعریفیں جن میں سے تمام کی تمام واضح اور غیر متنازعہ نہیں ہیں ایک ایسا معیار وضع کرتی ہیں جو ادبی متن کو دیگر متون سے ممیّز کرتا ہے۔ تاہم ادب کے اکثر اساتذہ کے لیے ادب کا تصور ایک ایسا تصور ہے جو کثرت استعمال اور Common Sense سے سمجھا سمجھایا ہے۔

آئندہ سطور میں اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے جدید تنقیدی محضروں (Discourses) میں ادبی متن کے جائزے کے متعلق بات کی جائے گی۔

2۔ جدید تنقیدی محضر میں ''ادب'' کا معیار اور اقدار:

اس حصے میں دو بڑے تنقیدی مکاتب، نئی تنقید اور ساختیات کے مخصوص تنقیدی محضروں کا جائزہ لیا جائے گا تاکہ اس معیار اور ان اقدار کو اجاگر کیا جا سکے جو جدید نقاد ادب کے تصور کے ساتھ وابستہ کرتے ہیں۔

پہلا بڑا اور مؤثر انگریز ادیب جس نے ادب کی اصطلاح کو ''تخیلاتی ادب'' کے معنوں میں استعمال کیا وہ میتھیو آرنلڈ ہے۔ فرانسیسی، جرمن اور انگریزی ادب میں ہمیں ''عظیم ادبی فن پارے''، ''تخلیقی ادبی نابغہ''، ''شاہکار ادبی فن پارے'' کی تخلیق، جیسی تراکیب ملتی ہیں جو جمالیاتی رجحان کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ جدید نقاد کے لیے اس اصطلاح کے معنی نسبتاً وسیع ہیں جو تخیل، تخلیقی عمل اور ہیئت کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں مزید کرنے کا کام یہ رہ جاتا ہے کہ کچھ ایسے اصول بنائے جائیں جو تخلیقی کاوشوں کو آرٹ کی سطح پر جانچ سکیں اور تکنیکی اصطلاحات وضع کی جائیں۔ جدید نقاد ان مفروضات کو مانتے ہیں کہ ادبی متن مربوط ہوتا ہے، افسانوی ہوتا ہے، اعلیٰ اقدار پر مبنی ہوتا ہے۔ اور یہ کہ ادبی تحریر کو خود اس کے اپنے تناظر میں دیکھنا چاہیے اور مصنف کا ارادہ اہمیت نہیں رکھتا، وغیرہ۔ ہیئت پسند نقاد جنہوں نے ادب کو ساختیاتی نقطہ نظر سے دیکھنے پر زور دیا، انہوں

نے ادب میں ہیئت کو تلاش کرنے اور اس کی وضاحت کرنے کی کوشش کی۔ یہ نقطہ نظر فن پارے کو اس کی اپنی حیثیت میں دیکھتا ہے، لہٰذا مصنف کی زندگی یا اس کا عہد، یا سماجی، سیاسی، معاشی، نفسیاتی عوامل ہیئت پسندوں کے لیے نسبتاً کم اہمیت رکھتے ہیں۔ مختصر یہ کہ وہ کسی ادبی تحریر کے اپنے قاری پر ''مجموعی اثر'' کو دیکھتے ہیں اور یہ بھی کہ یہ اسے جذباتی سطح پر کیسے متاثر کرتی ہے۔ تکنیک پر توجہ دینے کی وجہ سے ہیئت پسند ادب کو زبان کا ایسا خاص استعمال سمجھتے ہیں، جس میں زبان عام روزمرہ زبان کو مسخ کر کے اور اس سے انحراف کر کے اپنا امتیاز قائم کرتی ہے۔ روزمرہ زبان عمومی ابلاغ کے لیے استعمال ہوتی ہے جبکہ ادبی زبان کا کوئی عملی استعمال نہیں ہوتا اور یہ محض ہمیں اشیاء کو مختلف نقطہ نظر سے دیکھنے کے قابل بناتی ہے۔

3۔ ادبیت

کلاسیکی ادوار سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ ادب ایسا طرزِ بیان ہے جو دنیا سے خاص اور اہم ربط رکھتا ہے۔ نقالی (Mimesis) کے نظریات کسی مثالی دنیا کی ''نقل'' کے متعلق قیاس آرائی کرتے ہیں اور کسی پہلے سے موجود دنیا پر یقین رکھتے ہیں۔ نقالی کے نظریات، متن اور اس جہان جس کی یہ متن نمائندگی کرتا ہے، کے درمیان ربط کو توجہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ نقادوں اور نظریات نے نقالی کی تعبیر ایک ایسے تعمیری عمل کے طور پر کی ہے جس سے حقیقت کی ایک آفاقی تفہیم ہوتی ہے۔ یہ سمجھنے کے لیے متن میں کس قسم کا اشارہ موجود ہوتا ہے، ایک عام طریقہ یہ ہے کہ ''شاعری'' یا ادبی زبان کو ''سائنسی'' یا حوالہ جاتی زبان کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے۔

ادبی فنون کا مرکز روایتی اصنافِ ادب لرک، ایپک اور ڈراما میں ہی ملے گا۔ ان سب میں افسانوی یا تخیلاتی دنیا کے اشارے ملتے ہیں۔ ناول، نظم یا ڈرامے میں کہی گئی باتیں اپنے لغوی معنوں میں ہو بہو سچی نہیں ہوتیں اور نہ ہی کوئی منطقی مفروضات پر مبنی ہوتی

ہیں۔ تاریخ یا سوشیالوجی کی کتاب اور کسی ناول کے کسی بیان میں ایک اہم اور مرکزی اختلاف ہوتا ہے، خواہ یہ ناول تاریخی یا بالزاک کا لکھا ہوا ہی کیوں نہ ہو جس میں ایسا لگتا ہے کہ یہ حقیقی واقعات کے متعلق ''اطلاعات'' پر مبنی ہے۔

''فکشن'' اور ''تخیل'' کی اصطلاحات بعض اوقات ایک دوسرے کے مترادف سمجھی جاتی ہیں۔اس سے صرف ایک مطلب اخذ کیا جا سکتا ہے اور وہ یہ کہ تخیل ایک تخلیقی قوت ہے جو حقیقی زندگی کی بجائے امکانات کا جہان تخلیق کرتی ہے جو حقیقی دنیا کی بہتر شکل بھی ہو سکتی ہے۔ اس شاعرانہ ایجاد کو سر فلپ سڈنی کے مضمون "Apologie for Poetrie" (1959ء) میں کلاسیکی ضابطے میں ڈھلا ہوا دیکھا جا سکتا ہے۔

ادب کے apologist یہ کہتے ہیں کہ ادب اسی طریقے سے ''سچائی'' کو بیان کرتا ہے، اگرچہ اس میں ایسے منطقی بیانات نہیں ہوتے جس سے سچائی کی ظاہری اقدار نظر آ سکیں۔ یہ دلیل ڈاکٹر جانسن کی ہے اور یہ جدید نقادوں کا طے شدہ نظریہ ہے، خاص طور پر اس وقت جب وہ ادبی اور غیرادبی کی تعریف کرتے ہیں۔ تاہم کچھ لوگ یہ سوچ سکتے ہیں کہ افسانوی اور غیرافسانوی کے واضح امتیاز پر اصرار کرنا اس بات کی نفی کرتا ہے کہ متن کا کوئی عقلی تجزیہ بھی ہو سکتا ہے، کیونکہ تمام متن تعبیری (Constructive) ہوتے ہیں اور زبان اپنی ساختیاتی اور علامتی خصوصیات کی وجہ سے ایک امکانی دنیا کی تشکیل کرتی ہے۔ بالفاظ دیگر زبان ہمارے اردگرد موجود دنیا کو اپنے اندر سموتی بھی ہے اور ایک نئی دنیا کی تخلیق بھی کرتی ہے۔

ایک فلسفیانہ امتیاز ہے، ناول میں تخلیق کی گئی دنیا اور اخبار میں بیان کی گئی دنیا سے لیے جانے والے معنی کا امتیاز، ورنہ جہاں تک لفظی مفہوم کا تعلق ہے ''تخلیق'' اور ''بیان'' تقریباً مترادف ہی ہیں۔ اخباری کہانی محض طرزِ بیان میں ہی تخلیقیت کی حامل ہو سکتی ہے جبکہ افسانہ کرداروں، بیانات وغیرہ میں بھی تخلیقی ہوتا ہے۔ حال ہی میں لسانیات

کے تین شعبے بنائے گئے ہیں جو کسی طرزِ بیان کے تعبیری مزاج کو سمجھنے میں قاری کی مدد کر سکتے ہیں۔ پہلی، وقوفی نفسیات اور وقوفی علامتیت کا نقطہ نظر ہے جو متن کی دنیا، اور تصورات و روابط کی ایک موضوعی ساخت کی وضاحت سکیماٹا (فریم، سکرپٹ، پروٹو ٹائپ وغیرہ) کی شکل میں کرنے کی کوشش کرتی ہے جو ایسے علوم کے ایسے میدان ہیں جن کی شراکت متن تخلیق کرنے اور اسے پڑھنے والوں کے درمیان زبان کی علامتوں کے ذریعے ہوتی ہے۔ دوسری جو سکیماٹا کے تجزیے سے متعلق ہے جو دنیا کے علم اور دنیا کے متعلق عقائد کے نظام کی شکل میں متون کی تفہیم اور ان سے نتائج اخذ کرنے کے مطالعے پر مبنی پر ہے۔ تیسری، عملی لسانیات (دیکھیے Halliday، 1985ء) جو اس بات کو سمجھنے کے لیے تجزیاتی ٹولز مہیا کرتی ہے کہ وہ زاویۂ نظر جس سے متن کی دنیا پر غور کیا جاتا ہے لسانی انتخاب سے کس طرح تشکیل پاتا ہے جسے ہالی ڈے (Halliday) ''زبان کا تصوراتی عمل'' کہتا ہے۔

4۔ تحریری متن کا کردار:

ساختیات اور پس ساختیات کے دور تک ادبی نظریات اور تنقید اس بات کو زبردست اہمیت دیتی تھی کہ متن کی قابلِ شناخت فرد کا تحریر کردہ ہو۔ معاصر نظریے میں تمام تر تردیدوں کے باوجود مصنف کو نہایت بلند مقام دیا جاتا ہے۔ مصنف ایسی بااختیار ہستی ہے جو مستقل قدر و منزلت رکھتی ہے ہم کہہ سکتے ہیں: ادبی مصنفین کی قدر فلسفیوں، اساتذہ، صاحبانِ کشف، معلمین اخلاق یا حکماء کی طرح ہے۔ اس سلسلے میں مستحکم ترین دعوے شیلی نے اپنے مضمون "Defence of Poetry" (1821ء) میں کیے تھے۔

شعرا دنیا کے گمنام قانون ساز ہیں۔[3]

وہ یہ طاقت یا تو الوہی فیضان سے حاصل کرتے ہیں (جیسا کہ کلاسیکی ادب میں تخیل کی روایت) جو اپنی فطرت کو ایک ماورائے انسانی کیفیت میں رکھ کر منقلب کرتے ہیں جہاں دنیا کے متعلق ان کا ادراک اور تفہیم زیادہ واضح، روشن اور عام انسانوں کی

طاقت سے ماورا ہو جاتی ہے، یا عام لوگوں کی نسبت انہیں کچھ نیا بنانے والے کی حیثیت سے زیادہ ''تخلیقی'' یا ''تخیلاتی'' کہا جاتا ہے یعنی وہ نئی ممکن دنیاؤں کا سوچنے کے قابل ہیں۔ کولرج متخیلہ کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے:

۔۔۔کہ ترکیبی اور غیر مرئی طاقت جو اپنے آپ کو مختلف توازنوں کی شکل میں آشکارا کرتی ہے اور جو غیر فطری عوامل کو فطرت کے سانچے میں ڈھالتی ہے۔

اس مثالیت نے 'جدید نقادوں' کی توجہ متن میں وحدت اور جوش کی خصوصیات کی طرف منعطف کرانے میں بہت کردار ادا کیا ہے۔

شاعروں میں ٹی ایس ایلیٹ (1917ء) نے ''اظہاری'' نظریے سے اختلاف کرتے ہوئے شعری تصنیف کے غیر شخصی ہونے کا دعویٰ کیا۔ ''۔۔۔کسی فنکار کی ترقی اپنی شخصیت کی قربانی میں ہے، اپنی شخصیت کو مسلسل مٹاتے چلے جانا''[5] ۔نئی تنقید نے یہ کہا کہ مصنف کی شخصیت کو کوئی اہمیت نہیں دینی چاہیے۔تحریر کے عمل کے ذریعے مصنف اپنے آپ کو ظاہر کر دیتا ہے۔اس کے بعد تنقید کا تعلق نہ اس کی شخصیت سے ہے اور نہ اس کے ارادے سے۔اس کی بجائے توجہ متن کی سطح پر ہنرکاری کو دینی چاہیے یعنی خود فن پارے پر۔ بارتھ (Barth) اور فوکالٹ (Foucault) (1979ء) کے پس ساختیات کے نظریات میں مصنف کا دخل کم سے کم کرنے پر زور دیا گیا ہے۔

اس کے باوجود ادب اور اس کی تنقید کی مقبولِ عام فکر میں مصنف کے مرکزی نقطہ ہونے باعث اس کا اعلیٰ مقام اسی طرح قائم ہے۔ کسی مصنف سے آگاہی اور اس کا احترام جو کسی تحریر کے متن کو منضبط کرتا ہے اور جو ایک عام قاری کو ایک ماہر کی شکل دیتا ہے۔ ادب کا مقصد قاری کو حظ مہیا کرنا بھی ہے اور اس کی رہنمائی کرنا بھی۔ حظ اٹھانے سے مراد کئی طرح کے محسوسات ہو سکتے ہیں، یہ ترفع کا احساس بھی ہو سکتا ہے، منہ زور

جذبات کے اخراج سے سکون کا احساس بھی یا محض شاعر کی ہنرمندی کی تحسین سے پیدا ہونے والی خوشگواریت۔ ادب کا دوسرا کام قاری کی رہنمائی کرنا ہے۔ ادبی زبان قاری کے نقطہ نظر کو اظہار کا راستہ دکھاتی ہے اور متنوع شکلوں میں موجود دلنشینی اسے بدل ڈالتی ہے۔ ادب کی اخلاقی اور تہذیبی اقدار پر یقین رکھنے والوں کے لیے آرنلڈ (1980ء) نے یہ نکتہ پیش کیا:

> بنی نوع انسان پر یہ آشکار ہوتا جائے گا کہ ہمیں زندگی کو سمجھنے کے لیے، اپنی دلجوئی کرنے کے لیے، اپنی تائید کرنے کے لیے شاعری کی طرف پلٹنا پڑے گا۔۔۔ شاعری کے بغیر ہماری سائنس نامکمل رہے گی؛ اور فلسفہ اور شاعری کی جگہ شاعری لے لے گی۔[6]

روسی ہیئت پسندوں نے ادب اور قاری کے درمیان تعلق کا ایک مختلف نقطہ نظر پیش کیا۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا، ہیئت پسندی میں بنیادی توجہ متن پر ہوتی ہے، لیکن ''نظریۂ نامانوسیت'' (Defamiliarization) کو قرأت اور ادراک سے متعلق نفسیاتی نظریہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ وکٹر شکلووسکی (Viktor Shklovsky) (1917-1965ء) نے یہ دلیل پیش کی کہ عام زندگی میں مانوسیت اور عادت کی وجہ سے ہمارا ادراک دھندلا ہو جاتا ہے؛ آرٹ، زبان کو مضبوطی بنا کر، قرأت کو مشکل بنا کر، قاری کو مجبور کرتا ہے کہ وہ عمومی فہم کا پردہ چاک کر کے نئی دنیا کو نئی روشنی میں دیکھے۔ نامانوسیت کا نظریہ قاری کو ایک انفعالی یا محض مشاہدے اور تجربے پر عام ردِعمل ظاہر کرنے والا شخص سمجھنے کی بجائے اسے ایک متحرک اور ذمہ دار شریک کار کی حیثیت دیتا ہے۔

ادبی متن کو خودمختار کہا جاتا ہے جو آزاد حیثیت میں موجود ہوتا ہے اور اس کا منبع تاریخ اور مصنف کی زندگی ہوتا ہے، اس کا کوئی عملی مقصد نہیں ہوتا اور یہ قاری پر کوئی معروضی قسم اثر نہیں ڈالتا۔ ادب موجود حقیقت کی عکاسی نہیں کرتا بلکہ اپنی دنیا تخلیق کرتا

ہے۔ اس کا خود مختاری کا یہ اصول خارجی دنیا، مصنف اور قاری سے اس کے تعلق کو رد کرتا ہے۔ زیادہ عمومی طور پر دیکھا جائے تو خود مختاری کا اظہار مرکز مائل الفاظ، داخلی ساخت' اور خود نظم سے ہوتا ہے جو کہ عمومی ادبی تراکیب، خود پسندی اور اس جیسی چند دوسری خصوصیات سے ہٹ کر فطری طور پر تشکیل کے عمل سے گزرتا ہے۔

نئی تنقید میں لفظ "poesis" کے اصلی معنی کی بازیافت ہوئی ہے۔ متن کو ایک بنائی ہوئی چیز سمجھا جاتا ہے جو فن پارہ ہے۔ ادبی متن کے کچھ استعاراتی نام بھی رکھے گئے ہیں جو روایتی ڈھالنے کے فن سے متعلق ہیں مثلاً ''کوزہ'' وغیرہ۔ اس میں کچھ عجب نہیں کہ شعریات کے متعلق کئی ایک نقطہ ہائے نظر ادبی متن کی مادیت اور وسیلے (medium) (جو عموماً زبان ہوتی ہے) کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ ایسے نقطہ ہائے نظر کو ہیئت پسندی کہا جاسکتا ہے۔

رومن جیکب سن (1960ء) کہتا کہ زبان کا 'شاعرانہ' استعمال (وہ خصوصیت جو ادب میں ''ادبیت'' پیدا کرتی ہے) پیغام پر مشتمل ہے۔ تاہم پیغام کے لفظ سے وہ جو مراد لیتا ہے وہ کافی دلچسپ ہے۔ ''پیغام'' کا مطلب جیکب سن کے نزدیک بیان کیے گئے خیال سے زیادہ متن کی زبان کی ہیئت، اس کی صوتیاتی، علامتی، ترتیبی اور معنوی خصوصیات ہیں۔ متن کی ہیئت پر اتنی توجہ، اعلیٰ ساختیاتی طریقوں، متوازیت اور بلاغتی تکنیکوں کے اتکاز سے جو زبان کو دبیز بناتی ہیں، حاصل کی جا سکی ہے۔ لسانیاتی ہیئت پسندی نئی تنقید کی بلاغتی ساخت کی پیچیدگی سے کافی اشتراک رکھتی ہے۔ ہیئت پسندوں اور نئی تنقید کے ادبی تصورات میں یہ مماثلت بھی ہے کہ وہ ایک ایسی ''ادبی'' یا ''شاعرانہ'' زبان کی موجودگی کا مفروضہ پیش کرتے ہیں جو ''عام'' اور ''سائنسی'' زبان سے مختلف ہوتی ہے۔

شاعرانہ زبان وسیع سطح پر استعمال ہونے والی زبان سے انحراف کرتی ہے۔ یہ لسانیاتی، ترتیبی، معنوی اور افادی اصولوں کو مختلف وسیلوں سے توڑتی ہے جس میں معکوسیت،

قلب ماہیئت، دوہری ساختیں اور انتخاب کے اصولوں کو بگاڑنا وغیرہ شامل ہیں۔ زبان کے عمومی اصولوں کو توڑنے مروڑنے کی اجازت گرامر کے ماہرین اور زبان کے محافظ بادلِ نخواستہ ہی دیتے ہیں اور وہ بھی عام لوگوں کو نہیں بلکہ بعض 'دیوانے' شاعروں کو۔ تاہم اس میں صرف شاعری ملوث نہیں۔ ادبی زبان میں اس قسم کے انحرافات اور ان کے قاری پر ہونے والے ممکنہ اثرات پر اگلے حصے میں بحث کی گئی ہے۔

5۔ ادب میں انحراف، استعارہ اور محاورہ:

انحرافات، استعارات اور محاورات ادبی زبان کا جزولاینفک ہیں۔ رومانوی نقادوں جیسے کولرج اور اس کے بعد سے استعارات اور محاورات کو ادب کو شناخت کرنے والی خصوصیات میں شامل تھے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہمارے روزمرہ طرزِ بیان میں استعارے استعمال نہیں ہوتے؟ چند مثالوں سے معلوم ہوگا کہ استعارے نہ صرف شیکسپیئر اور ڈن کی تحریروں میں موجود ہیں بلکہ ہر کہیں استعمال ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہم مباحثوں میں جنگ کے استعارے استعمال کرتے ہیں جیسے اپنے موقف کا 'دفاع' کرنا، آراء کا 'تصادم' وغیرہ۔

ادب اور خاص طور پر شاعری کا ایک اور امتیازی وصف یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ صوتیاتی سانچوں کی تشکیل کرتی ہے۔ "On the bald streets breaks the blank day." ایک ہی جیسی آوازوں کی تکرار اس جملے میں بتاتی ہے کہ زور کہاں کہاں دینا ہے۔ عام زبان میں بھی ہم اس طرح کے صوتیاتی سانچوں کو استعمال کرتے ہیں مثلاً کہاوتوں میں جیسے "a stitch in time saves nine" یا "an apple a day keeps the doctor away" یا tongue twisters جیسے "she sells sea shells on the seashore" یا اس اشتہار میں "you'll never bite a better bit of butter in your life" ۔ ان چند مثالوں سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ شاید ایسی

کوئی واضح چیز نہیں ہے جو ادبی زبان کو اخباری، دفتری یا قانونی زبان سے بالکل الگ شناخت دے دے۔

یہ دعویٰ کرنا مشکل ہے کہ ادب زبان کی ایک قسم ہے یا ادبی مفروضات سے اس کا کوئی ثبوت تلاش کیا جا سکتا ہے۔ یہ حقیقت ایسے ادبی متون کا تجزیہ کر کے دیکھی جاسکتی ہے جہاں زبان کی متنوع شکلیں آمیز ہوتی ہیں اور ہر ایک اپنا جواز رکھتی ہے۔ قانونی دستاویزات میں لغت اور جملے کی ترتیب سے انحراف کی اجازت نہیں دی جا سکتی کیونکہ اس سے ابہام اور قانونی حجت پیدا ہوسکتی ہے۔تاہم ادبی مصنفین ادبی تحریر میں زبان کی کسی نوع کونظرانداز نہیں کرتے۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ استاد لسانیات سے ایک بیانیہ سائنس کی حیثیت سے مدد لے سکتا ہے، جو روایتی ادبی یا غیرادبی سیاق و سباق میں زبان کی دلچسپ خاصیتوں کو سامنے لاسکتی ہے۔ اس طرح کا تجزیہ ادب کے طالب علموں کو اس سوال کا جواب تلاش کرنے میں مدد دے سکتا ہے کہ ادبی اور غیرادبی متن کیسے بنتا ہے، جس سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ کہاوتوں، لطائف، ابہام اور عمومی اور ادبی زبان کے دیگر مجازی معنی سے کلاس میں استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ درحقیقت یہ طلبہ کے لیے بہت نتیجہ خیز ہو گا کہ اساتذہ ادبی زبان کی بجائے زبان اور ادبیت کے بارے میں گفتگو کریں۔

6۔ ادبی اصناف:

طالب علموں ادب کی تعریف اصناف کے ذریعے کرنے کا رجحان رکھتے ہیں۔ ''ادب کیا ہے؟'' کے سوال کا متوقع جواب یہی ہے کہ ادب کسی قسم کی شاعری، ڈراما، فکشن یا نثر ہے۔ مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب انہیں ان سب کو ایک دوسرے سے ممیز کرنا پڑتا ہے۔ اس حصے میں مقالہ نگار ہر صنف کے امتیازی اوصاف کو الگ کرنے کی کوشش کرے گا، اور اس بات پر بھی کچھ تجاویز دی جائیں گی کہ لسانیات کی کلاس میں ان کو کیسے پڑھایا جائے۔

'صنف' (Genre) کی اصطلاح ادبی تنقید میں ادب کی قسم یا ہیئت کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ چار بڑی اصناف کی تاریخ کو جاننا اور ان کو پڑھنے کے مختلف طریقوں کو سمجھنا ان کی قرأت کے لطف میں اضافہ کرنے کے ساتھ ساتھ فکشن، شاعری، ڈراما اور مضامین کو سمجھنے میں بھی مددگار ہوسکتا ہے۔

مثال کے طور پر افسانہ پڑھتے ہوئے قاری کی توقعات ان توقعات سے مختلف ہوتی ہیں جو وہ ڈرامے سے وابستہ کرتا ہے۔ ہر صنف امتیازی قوت کی حامل ہے اور الگ لطف رکھتی ہے۔

7۔ افسانہ اور ڈراما: امتیازات:

افسانے میں اہم کرداروں اور ان کی کش مکش کو ہم راوی کی آنکھ، اس کی زبان اور اس کے نقطہ نظر سے پہچانتے ہیں۔ اس کے بیانات کے ذریعے ہم ان واقعات کی تفصیلات جانتے ہیں جن سے پلاٹ تشکیل پاتا ہے۔ اگرچہ تمام افسانوں میں واحد متکلم بطور راوی موجود نہیں ہوتا تاہم ڈرامے کی نسبت زیادہ تر افسانوں میں ایسا ہوتا ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے ہم توجہ سے دیکھتے ہیں کہ راوی کون ہے (متکلم ہے یا غائب) اور اس کے مختلف ہونے سے کہانی کی کشمکش اور کردارنگاری پر کیا فرق پڑ سکتا ہے۔ جبکہ دوسری طرف ڈراما پڑھتے ہوئے ہمارا زیادہ دھیان ان تحریری افعال کو ان مناظر میں بدلنے پر ہوتا ہے جو ہمارے ذہن میں اس طرح چلتے ہیں جیسے ڈراما سٹیج ہو رہا ہو۔ کرداروں، ان کے مکالموں اور ان کی حرکات وسکنات کے ساتھ زیادہ بلاواسطہ تعلق محسوس ہوتا ہے اور پڑھنے والا سمجھتا ہے کہ یہ سب کچھ اس کے اپنے تجربے میں موجود ہے اور کسی راوی کی آنکھ سے دیکھا ہوا نہیں ہے۔

اصولی طور پر افسانے کو مربوط اور وحدت کا حامل ہونا چاہیے اور اسے تیزی سے اپنے نقطہ عروج کی طرف بڑھنا چاہیے۔ دوسری طرف ڈراموں میں واقعات کا ایک سلسلہ

ہوتا ہے جو چھوٹی بڑی کشمکشوں کو بتدریج سامنے لاتا ہے۔ یہ تعمیم ہمیشہ درست نہیں ہوتی، ڈراما اپنے کرداروں، مناظر اور کشمکشوں کو قاری پر بلاواسطہ اپنے اثرات مرتب کرنے دیتا ہے۔ قاری کو ہمیشہ اپنے آپ کو ایک تماشائی کی طرح سمجھنا چاہیے جو حقیقتاً ڈرامے کے کرداروں کی حرکات وسکنات اور ان کے روابط کو دیکھ رہا ہوتا ہے۔ جبکہ افسانے میں بھی قاری کرداروں اور مناظر کو دیکھتا ہے لیکن درمیان میں راوی کا واسطہ موجود ہونے کی وجہ سے واقعات دکھائے گئے سے زیادہ سنائے گئے لگتے ہیں۔ جب ہم فکشن پڑھتے ہیں ہم راوی کے نقطہ نظر میں شامل ہوتے ہیں اور تھوڑی دیر کے لیے ہم مناظر اور کرداروں کو اسی انداز سے دیکھتے ہیں جیسے راوی دیکھتا ہے۔ جب ہم ڈراما پڑھتے ہیں تو ہم ڈراما نگار کے پیش کردہ واقعات کو اپنے ذہن میں تخلیق کرتے ہیں۔ سو ہم چشم تصور سے دیکھتے ہیں کہ ڈراما نگار کی ہدایات کے مطابق کردار ایکٹنگ کر رہے ہیں اور ان اشاروں، چہرے کے تاثرات اور حرکات کا بھی تصور کرتے ہیں جو مکالموں سے وابستہ ہوتی ہیں۔ اس لیے ڈرامے کو ایسا قاری چاہیے جو متن کے ساتھ بہت گہرا تعامل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور ڈرامے کی کشمکشوں اور واقعات کے بارے میں ذاتی نتائج اخذ کر سکے۔

8۔ شاعری: امتیازات:

جہاں افسانے اور ڈرامے ہمیں راوی اور کرداروں کی آوازیں سننے پر مائل کرتے ہیں، وہاں شاعری پڑھنے کے لطف کا آواز کی حس سے زیادہ تعلق ہے۔ بنیادی طور پر شاعری ایک زبانی ہیئت تھی جو سنانے والے سے سننے والے تک پہنچتی تھی۔ نظمیں پڑھتے ہوئے، آہنگ اور صوتی وسائل (جیسے قافیہ اور تجنیس) کو ہمارے ذہن میں غنائیہ کیفیت پیدا کرنی چاہیے جو کبھی ہموار اور کبھی ناہموار ہوتی ہے۔ یہ ذہنی غنائیے نظم کے موضوع اور خیال کو سمجھنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ صوتی اہمیت کے ساتھ ساتھ شاعری کا دوسری اصناف سے امتیاز اپنی چست ہیئت کی بنا پر بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ڈراموں اور افسانوں کے مصنفین

بھی مجازی زبان، تمثالوں، تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن شاعر ان کا استعمال کثرت سے کرتے ہیں کیونکہ وہ محسوسات، تجربات اور خوشیوں اور غموں کو کہیں کم الفاظ میں بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لہٰذا شاعری میں زبان کی دلفریبی اوراس کی غنائیت وہ امتیازات ہیں جو قابل توجہ ہیں۔

9۔ غیرافسانوی نثر: امتیازات:

غیرافسانوی نثر عام طور پر ایسی نثر کو کہا جاتا ہے جو حقیقی واقعات پر مبنی ہوتی ہے۔ غیرافسانوی نثر کی کئی شکلیں ہیں جنہیں ادب سمجھا جا سکتا ہے۔ جیسے مضمون، مکتوب، جریدہ، تقاریر اور دستاویزات۔ تعریف کے لحاظ سے غیرافسانوی نثر اپنے مواد کے لیے حقیقت میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات اور وہ لوگ جو حقیقت میں موجود تھے یا ہیں، ان سے استفادہ کرتی ہے۔ فکشن، ڈراما اور شاعری حقیقی لوگوں اور واقعات کے حوالوں کو یا حقیقی واقعات اور لوگوں کے تجربات کو ہی تخیلاتی انداز میں بیان کرتی ہے، تاہم ان اصناف میں استعمال ہونے والا مواد بنیادی طور پر لکھنے والوں کے زرخیز ذہنوں اور دِلوں کی پیداوار ہوتا ہے۔

جب غیرافسانوی نثر بیانیہ کی شکل میں لکھی جاتی ہے اس کا مقصد کہانی بیان کرنا یا ڈرامائی واقعات کی تخلیق نہیں ہوتا۔ غیرافسانوی نثر کے کئی مقاصد ہو سکتے ہیں، مثال کے طور پر خوش کرنا، اطلاع فراہم کرنا یا دلیل دینا۔ غیرافسانوی نثر نگار عموماً اطلاع فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ڈراما، افسانہ یا نظم لکھنے کی بجائے وہ خاندانوں میں گھریلو بدسلوکی کے متعلق ایک مضمون لکھ سکتا ہے۔

اصناف کی خصوصیات کے امتیازات کو اجمالی طور پر بیان کرنے کے بعد مقالہ نگار اسے موزوں سمجھتا ہے کہ ہیئت اور مواد کے خصوصی حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں کچھ بات کرے۔

10۔ ہیئت اور مواد:

انگریزی کے اساتذہ ادبی فن پاروں کی تشریح میں عملی تنقید سے واقفیت اور اس کا تجربہ رکھتے ہیں۔ عملی تنقید ساختیات سے دو بنیادی مفروضات کا اشتراک رکھتی ہے: ایک یہ کہ ادبی متن زبان سے بنا ہوتا ہے اور اس کے تجزیے کے دوران زبان کے سانچوں پر توجہ دینی چاہیے۔ بالفاظ دیگر تجزیہ نگار ساری توجہ صرف ادبی متن پر ہی مرکوز رکھے۔ ادبی متن زبان کے حوالے سے اور چیز کی حیثیت سے خود مکتفی ہوتا ہے۔ عملی تنقید کا دوسرا مفروضہ یہ ہے کہ یہ جمالیاتی تنقید کے برعکس ہے جو یہ دعویٰ کرتی ہے کہ ادب پارے کی ایسی تاثراتی تحسین ہونی چاہیے کہ معنی اور لفظوں کے انتخاب اور ان کی ساختوں سے پیدا ہونے والے اثرات کے وجدانی ردِعمل (intutive r esponse) تک پہنچا جا سکے۔ اس لیے نقاد کی کوشش یہ جاننا ہوتی ہے کہ جو کہا گیا کیسے کہا گیا اور اس سے معنی کیسے اخذ کیے گئے۔ ایسی تشریح جو زبان کی تنظیم کو خاطر میں نہ لائے زیادہ وقیع نہیں ہو سکتی، اس کا مطلب یہ ہوا کہ زبان کے اشارات پڑھنے والے کو متن میں موجود پیغام کی کُلیّت تک پہنچنے میں مدد دیتے ہیں۔

اس بحث کا مطلب یہ نہیں کہ وجدانی ردِعمل ادب کی خواندگی اور مکرّر خواندگی میں اہمیت نہیں رکھتے۔ یہ متن کے مکمل معنی کے اخذ و تلاش کے لیے ابتدائی کوشش کے طور پر اہم ہیں۔ تاہم یہ واضح نہیں کہ قاری متن کی خواندگی میں کس چیز پر ردِعمل کا اظہار کرے۔ کیا متن پڑھنے کے دوران قاری کے اندر پیدا ہونے والا کوئی تجربہ ہے جس سے وہ اس کا تعلق بنا سکے، کیا یہ مناسب زبان کے استعمال سے کسی احساس یا جذبے میں پیدا ہونے والا ولولہ ہے یا ان دونوں کا امتزاج ہے، جسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ ایسا تجربہ جو پراثر لسانی خصوصیات سے بُنا ہوا تجربہ جو ایک مکمل اکائی کی شکل میں ظاہر ہو۔ یہ اثرِ کُل (total effect) وہ چیز ہے جسے ادبی متن کی ہیئت کہا جاتا ہے۔ اب اس فیصلہ کن سوال

کی طرف آتے ہیں کہ وجدان اور بارآور ردِعمل پر انحصار کرنے سے پہلے ادبی متن کو کس حد تک زبان کے حوالے سے سمجھ لینا ضروری ہے۔ یہ ضروری ہے کہ قاری کسی ادبی متن کو کھلے ذہن کے ساتھ پڑھے۔

جہاں تک ادب کے وجدانی ردِعمل کا تعلق ہے، یہ کوئی آسمانی وحی یا ایسی بخشش نہیں جو صرف چند پسندیدہ افراد کو عطا کی گئی ہو۔ یہ عموماً دیکھا جا سکتا ہے کہ مسلسل، وسیع اور مستقل مطالعہ طالب علم میں کچھ ایسی وجدانی آگاہی پیدا کر دیتا ہے۔ یہاں اساتذہ کو اکثر ایک مشکل پیش آتی ہے۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ وسیع مطالعہ صرف قابل ترین اور زبان پر عبور رکھنے والے طلبہ کی مدد کر سکتا ہے۔ ماہرین اسلوب سمجھتے ہیں کہ اسلوب کا تجزیاتی عمل ایک اصولی طریق کار مہیا کرتا ہے جس کے ذریعے مطالعے اور تشریحاتی مہارتوں کو جلا مل سکتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بعض طلبہ کو کسی متن پر موضوعی ردِعمل ظاہر کرنے سے پہلے اس بات کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ زبان کی خصوصیات کا تجزیہ کرنا سیکھیں۔ مزید برآں یہ دلیل دی جاتی ہے کہ وجدانات کو منظم شکل دینے کے قابل ہو جانے سے زبان کے ذریعے کسی تحریر میں اس کے مصنف کی مشاقی کی تحسین کی جا سکتی ہے۔

مقالہ نگار سمجھتا ہے کہ کسی متن کا محتاط اسلوبیاتی تجزیہ طلبہ کو زبان کے ایسے سانچے تلاش کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتا ہے جنھیں نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہ مصنف کے پیغام تک پہنچنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ تاہم اس کا مطلب یہ نہیں کہ ادب کے مطالعے کے لیے اسلوبیاتی تجزیہ ہی واحد طریقہ کار ہے۔ اس طرح کے تجزیے کے لیے استاد کو چاہیے کہ طلبہ کی ''قبل از ادب'' (pre-literary) مبنی برزبان (language-based) سرگرمیوں کی طرف رہنمائی کرے اور ان کی تیاری کرائے۔ ادب کا مطالعہ ایک translinguistic discourse کے طور پر ہونا چاہیے۔ یعنی ایسا محضر (discourse) جس میں لسانی نظام بھی موجود ہے اور ایک وسیع تر سماجی، تاریخی اور سیاسی تناظر بھی جس میں ادب کی

بُنت کاری ہوتی ہے۔ رومن جیکب سن ادب اور زبان پر اپنی بحث کا اختتام ان الفاظ پر کرتا ہے:

ماہر لسان جو زبان کے شاعرانہ تفاعل سے ناواقف ہو اور ماہر ادب جو زبان کے مسائل سے بے توجہ اور زبان کے طریقہ کار سے بے خبر ہو دونوں واضح غلطی پر ہیں۔[7]

11۔ مطالعے کا نظریہ:

مطالعے کی سکیما تھیوری (Reading-Schema Theory) کا طریق کار:

حالیہ برسوں میں مطالعے کا سب سے مؤثر ماڈل نفسیاتی لسانیاتی ماڈل ہے جو گڈمین (Goodman) کا پیش کردہ ہے اور پڑھنے میں اوپر سے نیچے کی طرف آنے پر زور دیتا ہے۔ اس کی بنیاد سکیما تھیوری (schema theory) کے ایک قیاس پر ہے جو یہ کہتی ہے کہ تفہیم کا انحصار سکیماٹا (schemata) کے بیدار ہونے پر ہے۔ کسی صورتحال کی تصاویر، سکرپٹ اور فریم ہوتے ہیں جو صورتحال کی تفہیم میں قاری کے مددگار ہوتے ہیں۔ جیسے ہی وہ پڑھنا شروع کرتا ہے وہ ایک سکیما بناتا ہے جو تحریر کے عنوان، بناوٹ، پہلے فقرے وغیرہ سے اس کے سابقہ علم کی روشنی میں، اگر اس کے پاس ہو تو، شروع ہو جاتا ہے۔ اگر اس کے پاس کوئی سابقہ علم نہیں، تو وہ ذہنی سکیماٹا سے مدد لے سکتا ہے جو اس سے کچھ متعلق ہو۔ جیسے جیسے وہ پڑھتا جاتا ہے سکیما کو تقویت ملتی جاتی ہے اور اس کا رد یا قبول جاری رہتا ہے۔ یہ ماڈل عام مطالعے کے لیے کے لیے بالعموم اور ادبی متن کے مطالعے کے لیے بالخصوص گہرے مضمرات کا حامل ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک تخصیصی عمل ہے جس میں متن کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔

نیچے سے اوپر کا طریقہ کار (Bottom-Up Processing) :

یہ طریق کار مطالعے کے پرانے ماڈل کی عکاسی کرتا ہے جس میں لفظوں کو

خیالات میں بدلا جاتا ہے۔ تاہم یہ اس بات کو قبول کرتا ہے کہ پہلی اہمیت لفظوں کو دینے چاہیے اور اس کے بعد ان خیالات کی بات کرنی چاہیے جن کو یہ پیش کرتے ہیں۔ یہ طریق کار بتدریج بڑھتا اور بنتا ہوا جزو سے کل کی طرف جاتا ہے۔

اوپر سے نیچے کا طریق کار (Top-Down Processing):

اس ماڈل میں یہ سمجھا جاتا ہے کہ قاری متن کے متعلق تحریر کے عنوان، بناوٹ اور اسلوب پر مبنی کچھ توقعات اور خیالات کو سامنے رکھ کر پڑھنا شروع کرتا ہے اس سے قبل کہ وہ ایسے الفاظ تلاش کرے جو ان توقعات کی تائید یا تردید کرتے ہوں۔ یہ ایسا طریق کار ہے جو کُل سے شروع ہوتی ہے اور طلبہ کی مطالعے کی عادت اور مہارت کے لحاظ سے اجزا کی طرف جاتی ہے۔

ادبی متن کو پڑھنے کے لیے یہ دونوں طریق کار اختیار کیے جا سکتے ہیں۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نیچے سے اوپر کا طریق کار کسی نظم، افسانے، مضمون، ڈرامے یا نثری تحریر کے تجزیے کے لیے مروّج ہے۔ جیسے جیسے طالب علم متن کو پڑھتا ہے اس کے لغوی معنی بتائے جاتے ہیں۔ کلاس روم میں اوپر سے نیچے کا طریق کار کم ہی استعمال کیا جاتا ہے کیونکہ طلبہ زبانی یاد کرنے کا طریقہ اپناتے ہیں کیونکہ ان پر زور ڈالا جاتا ہے کہ انھیں بیان کیے گئے خیالات کو یاد رکھنا ہے، بجائے اس کے کہ وہ لفظوں کے معنی کی تلاش سے قبل اس کے عنوان، بناوٹ اور اسلوب پر مبنی توقعات کے مطابق اس کا تجزیہ کریں۔

یوں مقالہ نگار ادبی تنقید کے روایتی اور جدید نقطہ ہائے نظر تک پہنچتا ہے اور بیسوی صدی کے ادبی نظریات کی طرف توجہ منعطف ہوتی ہے جس میں ادب کو ترکیبی سرگرمی (synthesizing activity) سمجھا جاتا ہے جیسا کہ ہیئت پسندوں کے ہاں اور تنقید کو تجزیاتی سرگرمی (analyzing activity) سمجھا جاتا ہے جیسا کہ ساختیات والوں کا خیال ہے۔

12۔ادب کے بارے میں روایتی نقطہ نظر

ادب کے بارے میں دو مشہور روایتی نقطہ نظر تھے، ایک تاریخی سوانحی اور دوسرا اخلاقی فلسفیانہ۔

تاریخی سوانحی نقطہ نظر:

تاریخی سوانحی نقطہ نظر میں ادبی فن پارے کو مصنف یا فن پارے میں پیش کیے گئے کرداروں کی زندگی اور عہد کی عکاسی کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ولیم لینگ لینڈ (William Langland) کی "Piers Plowman" چودھویں صدی کے انگلستان کی سماجی، سیاسی اور مذہبی زندگی میں حد سے بڑھی ہوئی بدعنوانی پر ایک تلخ حملہ ہے۔ شاعر کے مشاہدات ایسے برمحل ہیں کہ یہ اس وقت کی کسان تحریک میں اٹھنے والی چیخوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں دوسری مثال جان ملٹن کے سانیٹ ہیں، جن میں سے ایک کا عنوان "On the Late Massacre in Piedmont" ہے۔ یہ نظم شمالی اٹلی کی ایک وادی میں رہنے والے پروٹیسٹنٹ فرقے کے اراکین کے 1655ء میں ہونے والے قتل عام کی یاد تازہ کرتی ہے۔ پس منظر کا علم کم از کم ایک حقیقی اور دو قیاسی حوالوں کو واضح کرتا ہے۔ ملٹن کے دیگر سانیٹ بھی اس کی زندگی اور اس کے عہد کے واقعات کی عکاسی کرتے ہیں۔ مثلاً "On His Blindness" اس بات کا بیان ہے کہ شاعر چوالیس برس کی عمر میں نابینا ہو گیا تھا۔ "On His Deseased Wife" اس کی دوسری بیوی کیتھرین وُڈکاک (Katherine Woodcock) کی تعریف میں کہا گیا ہے۔ وہ اس وقت نابینا تھا جب اس نے کیتھرین سے شادی کی۔ اس حقیقت کا علم نظم کی لائن ".Her face was veiled" کی وضاحت کرتا ہے۔

ایک تاریخی ناول زیادہ بامعنی ہو سکتا ہے کہ اگر پڑھنے والا اس پس منظر سے واقف ہو جس میں یہ لکھا گیا ہے اور مصنف کے بارے میں کچھ علم رکھتا ہو۔ سر والٹر سکاٹ

کی "Ivanhoe"، چارلس ڈکنز کی "A Tale of Two Cities" اور جان سٹین بیک کی "Grapes of Wrath" کو قاری بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے اگر وہ اینگلو-نارمن انگلستان، انقلابِ فرانس اور امریکی ہنگامے کے متعلق جانتا ہو۔ یہ کتابیں تاریخی واقعات کے متعلق ہیں اور مصنفین کرداروں کو صرف واقعات بیان کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے تاریخی سوانحی نقطہ نظر، جسے روایتی نقطہ نظر بھی کہا جا سکتا ہے، طلبہ سے توقع کرتا ہے کہ وہ ادبی متن یا مصنف کا تاریخی پس منظر جانتے ہوں تا کہ یہ ادب پارے کی بہتر تفہیم میں مددگار ہو سکے۔

اخلاقی-فلسفیانہ نقطہ نظر:

اس نقطہ نظر کو کلاسیکی یونانی اور رومن نقادوں میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ افلاطون نے اخلاق اور افادیت پر زور دیا؛ ہوریس نے کہا کہ ادب کو مسرت بخش اور رہنمائی کرنے والا ہونا چاہیے۔ سیموئیل جانسن جیسے نقاد کہتے ہیں کہ ادب کا مقصد اخلاق سکھانا اور فلسفیانہ مسائل پر غور کرنا ہے۔ ان کے نقطہ نظر سے ژاں پال سارتر کو اسی صورت میں بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے اگر وجودیت کی تحریک کا علم ہو۔ اسی طرح پوپ(Pope) کا "Essay on Man" بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے اگر پڑھنے والا اٹھارویں صدی کی فکر میں عقلیت کی اہمیت کو سمجھتا ہو۔ ایسی تعلیمات مذہبی حوالے سے بھی ہو سکتی ہیں۔ ہنری فیلڈنگ کی "Tom Jones" Tom جیسے ایک جوان خون نوجوان کی اخلاقی برتری کو بیان کرتی ہے۔ اسی طرح ہاتھورن کی "Scarlet Letter" بنیادی طور پر انسانی روح پر مخفی گناہ کے اثرات کا مطالعہ ہے۔ رابرٹ فراسٹ کی "Stopping by Woods on a Snowy Evening" سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فرض اور ذمہ داری، خوبصورتی اور لطف پر فوقیت رکھتی ہے۔

وکٹورین عہد کے نقاد، میتھیو آرنلڈ کا رویہ بھی یہی ہے جس نے یہ دعویٰ کیا کہ اچھا ادب وہی ہے جس میں اعلیٰ درجے کی سنجیدگی پائی جائے۔ اس کا خیال تھا کہ چاسر کے ہاں

اس چیز کی کمی ہے، اسی لیے وہ چاسر کو عظیم انگریزی شاعروں میں شمار نہیں کرتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اخلاقی میلان رکھنے والا نقاد ہیئت، مجازی زبان اور دیگر جمالیاتی عوامل کو خاطر میں نہیں لاتا، وہ ان کو شاعرانہ اوصاف میں مقابلتاً کم درجے پر پرکھتا ہے۔ ان کے نزدیک زیادہ اہمیت اخلاقی یا فلسفیانہ تعلیمات کی ہے۔ وہ نقاد جو اخلاقی فلسفیانہ نقطہ نظر اپناتے ہیں جو کچھ کہا گیا ہے اس کو سمجھنے، بیان کرنے اور اس کا تجزیہ کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دیگر طریقوں کے ساتھ ساتھ تاریخی سوانحی اور اخلاقی فلسفیانہ دونوں طرح کے تجزیے کیے جائیں تاکہ ادب پارے کے مکمل معنی تلاش کیے جا سکیں۔ ان نقطہ ہائے نظر میں مبالغہ آمیز تشریح کرنے کے امکانات کم ہیں بہ نسبت ان طریقوں کے جو زیادہ مبہم اور غیر واضح ہیں۔ مبالغہ آمیز تشریح تنقیدی غلطی ہے کیونکہ قاری جو ادبی تحریر کے سطحی معنی کو جان لیتا ہے کم از کم مصنف کے پیغام کے کچھ حصے کو تو سمجھ ہی جاتا ہے۔ دوسری طرف ایسا قاری جو ایسے معنی کشید کرتا ہے، لسانیاتی اشارے جن کی تائید نہیں کرتے وہ بہت بنیادی حتیٰ کہ کلیدی معنی کو بھی کھو سکتا ہے۔ پاکستان کے زیادہ تر تعلیمی اداروں میں بے رس اور یکسانیت پر مبنی لغوی تجزیے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ممکن ہے کہ وقت آنے پر زیادہ باخبر، تخیلاتی اور تخلیقی نقطہ نظر یہاں راہ پا سکے جس کی تائید مقالہ نگار نے پاکستان میں ادب کی تدریس کے لیے ہمیشہ کی ہے۔ نئی تنقید کے نقادوں نے ادب کے مطالعے کے لیے تین نقطہ ہائے نظر تجویز کیے ہیں، ہیئت پسندی، ساختیات اور اسلوبیات۔ اس مقالے میں آگے چل کر ان کا تفصیلی ذکر ہوگا۔ اس جگہ ان کی نمایاں خصوصیات کی ایک جھلک پیش کی جاتی ہے۔

ہیئت پسند نقطہ نظر ادب کو متن کے قریب رہ کر اور بہتر طور پر پڑھنے پر زور دیتا ہے۔ وہ قاری کو ادب پارے پر اس کی انفرادی حیثیت سے اور ایک نامیاتی ہیئت کے طور پر غور کرنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ ہیئت سے مراد یہاں خارجی ہیئت ہے۔ مثلاً چودہ مصرعوں کی iambic pentameter میں کہی گئی اور دو حصوں میں تقسیم کی ہوئی نظم

سانیٹ ہے۔ یہ خارجی ہیئت ہے۔ نامیاتی ہیئت سے مراد ادب پارے کا وہ اثرِ کل (total effect) ہے جو وہ قاری پر ڈالتا ہے۔ لہٰذا یہ واضح ہوتا ہے کہ خارجی ہیئت اسی صورت میں اہم ہے اگر وہ نامیاتی ہیئت سے کوئی تعلق رکھتی ہے۔ یہ مصنف کی دسترس میں موجود تمام ادبی وسائل کا احاطہ کرتی ہے جن میں لفظوں کا انتخاب، ساخت، سانچے، بلاغتی وسائل اور تنظیم اور ان سب کا مجموعی اثر یہ سب کچھ شامل ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی لکھنے والے کا اسلوب اس کی تکنیک پر منحصر ہوتا ہے۔ مصنف کے پاس یہی ذرائع ہیں جن کے ذریعے وہ اپنے موضوع کو بیان کرتا اور اس کو آگے بڑھاتا ہے اور اسی کے ذریعے وہ لوگوں تک اپنا مطلب پہنچاتا ہے۔

13۔ ساختیات:[9]

ساختیات کو لسانیات، نفسیات، سماجیات، انسانیات، اساطیر اور مذہبی مطالعات، غرض کہ ہر سماجی اور ثقافتی مظہر پر لاگو کیا گیا ہے۔ ساختیات بظاہر اپنے مزاج میں سائنسی اور مقصدی ہے جیسا کہ یہ لفظوں اور اشیاء کے درمیان ساختوں اور رشتوں کے نظاموں کی شناخت کرتی ہے اور ہمیں بتاتی ہے کہ ہم کس طرح سوچتے ہیں۔ ساختیات اپنا رشتہ والٹیئر سے ژاں پال سارتر تک کے فرانسیسی عقلیت پسندوں سے جوڑتی ہے۔ ماہرین ساختیات اس نکتے پر زور دیتے ہیں کہ کسی فن پارے یا مظہر کی ایسی تعبیر نامکمل اور گمراہ کن ہوگی جو اسے پیدا کرنے والے وسیع نظام کے اندر رکھ کر نہ کی جائے۔ اسی بات کو مدنظر رکھتے ہوئے انہوں نے ادبی تحریروں کو سمجھنے کے تجزیاتی اور منظم طریقے وضع کیے ہیں اور روایتی طریقوں جیسے پلاٹ، کردار، مناظر وغیرہ کی تفہیم سے احتراز کیا ہے۔ ساختیات والوں کے نزدیک تحریر کا متن صرف ایک نظام ہے جو اس سوال کا حامل ہے کہ زبان میں معنی کس طرح سموئے ہوئے ہوتے ہیں۔

مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ساختیاتی نقاد متنوع سماجی اور ثقافتی پس منظروں مثلاً زبان، مناظر، فنِ تعمیر، شادی کے رسم و رواج، فیشن وغیرہ میں رکھ کر ادبی فن

پاروں کی مکرر خواندگی اور جائزے پر زور دیتے ہیں۔

ساختیاتی لسانی ماڈل کی بات کریں تو اس کی نشوونما ان بنیادی لسانی تحریروں پر ہوئی جو فرڈیننڈ ڈی سائیر (Ferdinand de Saussure) نے لکھیں۔ اس کا لسانی نظاموں کا نظریہ زبان اور کسی خاص کمیونٹی کے تمام ممبران میں پائے جانے والے اور ان کے زیر استعمال رہنے والے نظام اور لفظوں میں فرق تلاش کرتا ہے؛ اور یہ کہ اس کا تعلق کسی تحریر یا تقریر سے کیسے بنتا ہے۔ ''لفظ'' کا ہونا کسی تائید کے بغیر ممکن نہیں -یعنی ساختی صحت، عہد، کسی متفقہ گرامری نظام میں موجود زبان کے پیدا کردہ معنی، صوتیات، نحویات اور معنیات وغیرہ۔ سائیر نے واضح کیا کہ الفاظ صوتیاتی اور معنوی نشانات کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ایک لسانی نشان signifier (ایک مروج صوتیاتی ساخت) کو signification (معنی) سے جوڑتا ہے۔ اس لیے نشان صرف اپنے نظام یعنی زبان یا کسی اور تناظر میں معنی کا حامل ہوتا ہے۔ کوئی چیز (item) اسی نظام میں بامعنی ہوسکتی ہو جو اسے جنم دیتا ہے۔ سائیر نے اس بات کی اہمیت پر زود دیا کہ کوئی چیز اسی نظام کی دوسری چیزوں کے تعلق کے ساتھ ہی بامعنی ہوسکتی ہے۔ ادبی فن پاروں کے مطالعے میں، سائیر کا ترتیبی (syntagmatic) نقطہ نظر دراصل انسان کے جبلی طریق کار ہی کو واضح کرتا ہے: ہم نظم کو آغاز سے انجام تک پڑھتے ہیں، بیانیہ کو واقعات کی ترتیب یا ڈرامے کے مناظر کی ترتیب میں دیکھتے ہیں، ہم تفصیلات کو پہلی سے آخری تک دیکھتے ہیں۔ سائیر کا نقطہ نظر ادب پارے کی گہری ساختوں (جو سطح پر نہیں ہوتیں، نشانات کی شکل میں نہیں بلکہ سمجھی سمجھائی ہوتی ہیں) کی بجائے سطحی ساختوں پر زور دیتا ہے۔

ساختیات نے بہت کچھ لیوی سٹراس (Levi-Strauss) کے معنیات سے لیا ہے، جو نشانات کا مطالعہ ہے۔ کیونکہ یہ نقطہ نظر انفرادی ادب پارے میں موجود پیغام کو اس کے متعلقہ Codes سے جوڑتا ہے۔

جوناتھن کولر (Jonathan Culler) کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نے اپنی ساختیاتی شعریات کے ذریعے انگلستان اور امریکہ کے تنقیدی نظریات کے طالب علموں کو ساختیات سے متعارف کروایا۔ تاہم رابرٹ شلز (Rober Scholes) کے "Structuralism in Literature" نے شاید ادب کے عام شائقین کے لیے ساختیات کے مسائل اور اس کے عملی امکانات کو زیادہ سادہ انداز میں پیش کیا۔ کولر کی ساختیاتی شعریات ذہین اور غیر جانبدار قارئین کو دعوت دیتی ہے کہ وہ ان شعریات میں اضافہ کریں جن کو وہ ''قرأت کے عمل'' (procedures of reading) کہتا ہے اور جو ہر ادبی تحریر میں ہونے چاہئیں۔ کولر کہتا ہے کہ یہ قاری کا کام ہے کہ وہ تناظر تلاش کرے جو متن کو قابل فہم بناتا ہے اور اس اجنبیت اور نامانوسیت کو ختم کرے جو متن میں پیدا ہوگئی ہے۔ اس سے قاری اس قابل ہو جاتا ہے کہ متن کے نظام کے اندر ساختوں کی تلاش اور شناخت کرے اور یوں (اگر مکمل نہیں تو) کسی حد پیغام کی تفہیم کرے۔

ادبی متن کی تفہیم کا ایک اور نقطۂ نظر اسلوبیاتی ہے۔ مقالہ نگار اس کا یہاں اجمالی تذکرہ کرے گا اور زیادہ مفصل طور پر اسی مقالے کے ایک باب میں جو اس کے لیے مختص کیا گیا ہے، اس پر بات ہوگی۔ اسلوبیات ان الفاظ اور گرامر کا مطالعہ نہیں ہے جو کوئی مصنف استعمال کرتا ہے بلکہ ان کے استعمال کے طریق کار اور متن میں موجود دیگر کئی عناصر کا مجموعی مطالعہ ہے۔ بالفاظ دیگر اس کی وضاحت یوں کی جا سکتی ہے کہ کلچر اور حالات پر مبنی دستیاب مواد میں سے مصنف جس خاص مواد کو چنتا ہے، یہ اس کا مطالعہ ہے۔ اسلوبیاتی نقطہ نظر کی توجہ جملے کی بجائے پورے متن پر ہوتی ہے۔ یہ زبان کو محض زبان کے طور پر نہیں دیکھتا بلکہ ادب پارے کا محاکمہ اور تعینِ قدر بھی کر سکتا ہے۔

یہ تمام نظریات ادب کو ایک ترکیبی سرگرمی کے طور پر سامنے لاتے ہیں جبکہ ادبی متن کو کُل کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے جس کا اثرِ کُل کسی بھی دوسری چیز پر فوقیت رکھتا ہے۔

نقاد ادب پارے کو متعدد زاویوں سے دیکھتا ہے۔ ایک زاویہ یکساں روی کا ہے اور دوسرا تنقیدی تجزیاتی سرگرمی کا جو پہلے ادب پارے کے اجزاء جیسے مناظر، پلاٹ، کردار، ماحول، موضوع پر توجہ کرتا ہے اور پھر ساخت کے سوال کی طرف بڑھتا ہے۔ موٴخر الذکر کام فن پارے کے اسلوب کو سمجھنے، اس کے الفاظ کے انتخاب اور گرامر کا جواز فراہم کرنے یا دیگر کسی خوبی کی نشاندہی کرنے کی غرض سے کیا جاتا ہے۔ عموماً یہ سمجھا جاتا تھا کہ اگر اسلوب ادب پارے کے دوسرے اجزا سے ہم آہنگ ہے اور انہیں تقویت دیتا ہے تو یہ اچھا اسلوب ہے۔ جبکہ اگر یہ گرامر کی خلاف ورزی کرتا ہے، موضوعاتی لوازمات کو نظر انداز کرتا ہے، معنی کو مبہم بناتا ہے یا قاری کو الجھاتا ہے تو اسے ناقص سمجھا جاتا تھا۔

مقالہ نگار ان نقطہٴ ہائے نظر میں سے کسی سے متنفر نہیں ہے۔ یہ سطور لکھنے کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ طلبہ اِن تنقیدی نقطہ ہائے نظر کو اپنائیت سے پڑھیں اور ادب سے کترانے کی بجائے اس کی بہتر تحسین میں ان سے مدد حاصل کریں۔ اور یہ بھی کہ تفہیم کرنے کے قابل ہو جانے کے بعد ادبی متن سے زیادہ لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ ادبی فن پارہ قاری پر آہستہ آہستہ کُھلتا ہے جب اسے زبان کی علامتوں جسے جیکب سن کے لفظوں میں ہیئت کہا جاتا ہے، اور پیغام جسے عام زبان میں معنی کہا جاتا ہے، دونوں کا تجزیہ اسے تھوڑا تھوڑا پڑھ کر کیا جاتا ہے۔ اس علم سے طالب علم کو ادب پارے پر اپنا ردِعمل ظاہر کرنے میں مدد ملے گی اور وہ یہ نہیں سوچے گا کہ یہ تفہیم کوئی آسمانی وحی ہے جو صرف گِنے چُنے خوش نصیبوں کو عطا ہوتی ہے۔ یہ بھی پڑھائے جانے والے دوسرے مضامین کی طرح ایک مضمون ہے، جس طرح وہ چند اصولوں کی مدد سے پڑھائے جاتے ہیں اسی طرح ادب کو بھی پڑھایا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

1۔ گلین لیزر، "Literature and Language Teaching"، کیمبرج یونیورسٹی پریس، 1993ء، ص 7

2۔ جین مالمسٹرام اور جینیس لی، "Literature" مشمولہ "Teaching English Linguistically"، نیو یارک، میریڈتھ کارپوریشن، 1971ء، ص 162

3۔ ایضاً، ص 163

4۔ ایضاً، ص 163 اور دیگر

5۔ جیفرے فنچ، "Studying Linguistics Further" مشمولہ "How to Study Linguistics"، پالگریو میکملن، 1998ء، ص 206

6۔ ولفریڈ ایل گیرنڈ، "A Handbook of Critical Approaches to Literature"، ہارپر اینڈ راؤ پبلشرز، 1979ء، ص 283 ودیگر

7۔ کے ایم نیوٹن، "Structuralism and Semiotics" مشمولہ "Twentieth Century Literary Theory"، پالگریو میکملن، 1997ء، ص 83 ودیگر

8۔ گیرنڈ، ایضاً، ص 283 ودیگر

9۔ کے ایم نیوٹن، "Structuralism and Semiotics" مشمولہ "Twentieth Century Literary Theory"، پالگریو میکملن، 1997ء، ص 83 ودیگر

ابو الکلام قاسمی

خواجہ میر درد: ماورائے تصوف

Critics now agree that the arguments regarding Mir Dard being a sufi poet or a poet sufi have opened new avenues of discussion and debate. The elements cf the supernaturalism and surrealism in his poetry have contributed to his sublime style. In present article this aspect dominates the process of evaluation of Dard's style and his work.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

خواجہ میر درد کا شمار ان کلاسیکی شعرا میں ہوتا ہے جن کی شاعری میں فنی رکھ رکھاؤ اور فکر و فن کی مکمل ہم آہنگی کو ایک مخصوص نقطہ ارتقاء پر دیکھا جا سکتا ہے۔ میر تقی میر، میر درد اور ان کے معاصرین کی قدر و قیمت کے تعین میں اردو تنقید نے شاعر کی سوانح اور سماجی پس منظر کو بنیادی حوالے کی حیثیت دی ہے اور اس بات کی پروا نہیں کی گئی ہے کہ آیا ایسے تنقیدی فیصلوں کی توثیق فی نفسہ شاعری سے بھی ہوتی ہے یا نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس عہد کی عشقیہ شاعری میں متصوفانہ مسائل و موضوعات کی افراط ملتی ہے۔ اس ضمن میں شاعر کا عملی طور پر صوفی ہونا ناگزیر نہیں سمجھا جاتا۔ بیش تر شعراء کے یہاں صوفیانہ موضوعات زمانے کے چلن اور برائے شعر گفتن کے مصداق ہیں، مگر خواجہ میر درد کا معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ بعض تنقید نگاروں کا خیال ہے کہ میر درد کی شاعری میں کم و

بیش اسی تعداد میں صوفیانہ اشعار ملتے ہیں۔ جتنے اندازاً میر تقی میر کے یہاں۔ لیکن اس رائے میں تناسب کے پس منظر کا فقدان ہے۔اس لیے کہ درد کے ایسے اشعار جن میں تصوف کے مسائل زیر بحث آئے ہیں وہ ان کے مختصر سرمایہ شاعری کا نصف کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب کہ میر تقی میر کے اتنے ہی اشعار تناسب کے اعتبار سے ان کے ضخیم کلیات کے دسویں حصے سے زیادہ نہیں۔بعض نقادوں کا خیال ہے کہ درد کے صوفیانہ اشعار میں وہ فنی اہتمام نہیں ملتا جو مجازی عشق پر مبنی اشعار میں ملتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کی انتہا پسندانہ آرا محمد حسین آزاد کی اس استناد سازی کا ردعمل ہے جس میں درد کو اول و آخر ایک صوفی شاعر ثابت کرنے پر اصرار ہے۔آزاد نے آب حیات میں لکھا تھا کہ ''تصوف، جیسا کہ درد نے کہا، اردو میں آج تک کسی سے نہیں ہوا۔'' دلچسپ بات یہ ہے کہ محمد حسین آزاد نے درد کی شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے ان کے جس فنی امتیازات کا ذکر کیا ہے اس کو پرکھنے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے۔ اس لیے زیادہ بہتر طریق کار یہ ہوسکتا ہے کہ میر درد کی سماجی حیثیت اور سوانحی حقائق پر انحصار کرنے کے بجائے یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ ان کا شعری متن ان کی شخصیت یا سوانح، کیا نقوش مرتب کرتا ہے؟ یا پھر اس سے مجاز و حقیقت کے اشتراک کا کوئی اور ہی منظر نامہ ترتیب پاتا ہے۔

میر تقی میر کے معاصرین میں خواجہ میر درد کی سماجی حیثیت اور تہذیبی قدر و منزلت کا اندازہ اس عہد کی تہذیبی تاریخ سے بھی لگایا جاسکتا ہے اور اس کا عکس درد کے معاصرین کے تذکروں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے جن میں درد کے صوفیانہ سلسلے، اور ان کی سماجی حیثیت کو اس حد تک نمایاں کیا گیا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں معروضی تو معروضی، بلکہ موضوعی رائے بھی مشکل سے ہی تلاش کی جاسکتی ہے۔ گویا شعرائے اردو کے تذکروں میں ادبی مرتبے کا تعین سماجی قدر و منزلت سے گراں بار ہے یا پھر اس کو فنی قدر و قیمت کا متبادل سمجھ لیا گیا ہے۔ اس لیے درد کے ایسے اشعار بجائے خود کسی درست تنقیدی نتیجے تک

پہنچنے میں ہماری زیادہ مدد کر سکتے ہیں جن پر بے ساختہ نگاہ رک جاتی ہے یا جن میں موضوعات کی تخصیص کے بغیر فنی رسومیات کا اہتمام اور مخصوص شعری طریق کار نے درد کی شاعرانہ شناخت کی حیثیت اختیار کر لی ہے:

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

دل کس کی چشم مست کا سرشار ہو گیا
کس کی نظر لگی کہ یہ بیمار ہو گیا

کھلتی ہے مری آنکھ جب احوال پر اپنے
جوں شمع گھٹا جاتا ہوں میں اپنی نظر میں

سخت بے باک ہے یہ خامہ شوق
اپنے ہاتھوں کو قلم کیجیے گا

زلفوں کا کسی کی جو گرفتار نہ ہوتا
کچھ کام تجھے مجھ سے شب تار نہ ہوتا

عقدہ دل کھول مثل قطرہ ناداں کب تلک
چوں گہر غلطاں رہے گا آب اور دانے کے بیچ

طریق اپنے پہ اک دور جام چلتا ہے
وگرنہ جو ہے سو گردش میں ہے زمانے کی

ہر چند سنگ دِل ہے شیریں
لیکن فرہاد کوہ کن ہے

آتش عشق قہر آفت ہے
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے

ان اشعار میں کوئی شعر ایسا نہیں جس میں تصوف کا کوئی مسئلہ غالب عنصر کی حیثیت رکھتا ہو۔ نہ ہی ان میں درد کے وہ اشعار شامل کیے گئے ہیں جن کو ضرب الامثال یا زبان زد عام کا نام دیا جاسکے۔ مگر ان تمام شعروں میں غزل کی رسومیات کی پابندی، لفظی و معنوی رعایت اور فنی وسائل کا استعمال اس حد تک ملتا ہے کہ جن کے باعث ہر شعر اپنی جگہ کلاسیکی رکھ رکھاؤ، اور غزل کے ایجازی لہجے کی عمدہ نمائندگی کرتا ہے۔ مزید یہ کہ رسومیات کی پابندی کے باوجود درد کے بعض اشعار میں کبھی طرز فکر اور کبھی شعری تدبیر کاری کے اعتبار سے جس نوع کا اچھوتا پن اور تنوع سامنے آتا ہے وہ ان کی شاعری کو ان کے معاصرین سے مختلف ثابت کرتا ہے۔ درد کے ان گنت ایسے اشعار ہیں جن میں انفرادی ہنر مندی کا کوئی نہ کوئی پہلو اپنی طرف ضرور متوجہ کرتا ہے۔ روایت و رسومیات کے احترام کے باوجود اپنے لیے الگ راہ نکالنے کا انداز لگانا ہو تو یہ چند شعر ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں جو رسومیاتی پابندی پر مبنی متذکرہ بالا مثالوں سے آگے کی منزل ہے:

ہے عشق سے میرے ہی ترے حسن کا شہرہ
میں کچھ نہیں پر گرمیٔ بازار ہوں تیرا

کب ترا دیوانہ آئے قید میں زنجیر سے
جوں صدا نکلا ہی چاہے خانہ زنجیر سے

مجھ سے ہر چند تو مکدر ہے
تجھ سے پر اور ہی صفا ہے مجھے

الفاظ خلق ہم بن سب مہمات سے تھے
معنی کی طرح ربط گفتار ہیں تو ہم ہیں

گر خاک مری سرمہ ابصار نہ ہووے
تو کوئی نظر قابل دیدار نہ ہووے

ان اشعار میں کہیں موضوعاتی اچھوتے پن نے اور زیادہ تر اظہار کی ندرت اور انفرادیت نے صورت حال کو ایک نیا منظر نامہ بنا دیا ہے۔ کہیں گرمئی بازار کا استعارہ، کہیں اپنی ذات کو صوت و صدا کی آزادی میں ڈھالنا، کہیں تناقص یا پیراڈوکس کی کیفیت، کہیں لفظ و معنی یا لفظ اور اس کے مفہوم کے مابین رشتوں کی دریافت، اور کہیں سرمہ ابصار اور قابل دیدار ہونے کی امیجری، اس نوع کی ہنرمندیوں کے سبب متن سازی کی ایسی انفرادیت متعین ہوتی ہے جس میں درد کا کوئی شریک نہیں دکھائی دیتا۔

جیسا کہ ابتدا میں عرض کیا جاچکا ہے کہ خواجہ میر درد کے صوفی شاعر یا شاعر صوفی ہونے کی بحث نے اکثر تنقید نگاروں کے تنقیدی محاکے کی راہ کھولی کی ہے۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ درد پہلے صوفی تھے، یا پہلے شاعر اور بعد میں صوفی۔ اگر ان کا شعری متن ان کی شاعرانہ ہنرمندی کی تصدیق کرتا ہے۔ تو ان کا صوفی ہونا یا نہ ہونا ثانوی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ البتہ اس بات میں کوئی شک نہیں کہ تصوف کی ماورائی فضا اور سریت کے عناصر کے باعث ان کے حسی اور جذباتی مضامین میں بھی فن کارانہ ارتفاع کی کیفیت ضرور ملتی ہے۔ اس موقع پر میر درد کے سلسلے میں اس غلط فہمی کا ابطال ضروری معلوم ہوتا ہے جس کا سلسلہ رشید حسن خاں کے مرتبہ دیوان درد کے تعارفی کلمات سے ہوا ہے۔ ان کا خیال ہے:

> ''درد کے خالص متصوفانہ اشعار میں، اور ان شعروں میں جن میں تصوف کی اصطلاحیں نظم ہوئی ہیں، وہ بات نہیں جو ان کے دوسرے اشعار میں پائی جاتی ہے۔ ایسے شعروں میں شعریت کم ہے اور بعض جگہ کم تر۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ایسے اشعار درد کے نمائندہ اشعار نہیں ہیں۔ یہ اردو غزل کے بھی نمائندہ اشعار یا منتخب شعر نہیں......''

اس بیان کو تاثراتی رائے زنی کا نام دیا جاسکتا ہے جو تجزیے اور دلیل سے عاری ہے۔ کسی

کلام کو شعریت سے عاری یا شعریت سے مملو کہہ دینا کوئی تنقیدی بیان نہیں۔ شعریت کے عناصر پر گفتگو اور تجزیے کے بغیر اس دعوی کو قابل قبول کیوں قرار دیا جاسکتا ہے۔ آگے چل کر رشید حسن خان نے تشنگی، بے اطمینانی یا حسرت تہہ نشیں کو درد کی عشقیہ شاعری میں شعریت کے متبادل کے طور پر پیش کیا ہے۔ جب کہ ان میں سے کوئی صفت، موضوع یا مضمون کی صفت تو ہوسکتی ہے، شعریت یا فنی ہنر مندی کی صفت نہیں ہوسکتی۔ شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس نوع کا خلط مبحث اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم فنی طریق کار اور اسلوب اظہار پر تھیم یا شاعر کی ذاتی واردات کو ترجیح دیتے ہیں اور شاعری کی صحیح تعین قدر سے کئی درجے دور جا پڑتے ہیں.......... اس سیاق وسباق میں مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ درد کے بعض ایسے اشعار پر نگاہ ڈالی جائے جو تصوف کے مسائل پر مبنی ہونے کے باوجود شاعرانہ ہنر مندی کی عمدہ نمائندگی کرتے ہیں۔ گو ان میں سے ہر شعر کی صوفیانہ تعبیر کی جاسکتی ہے۔ مگر یہ اشعار محض اس لیے درد کے نمائندہ اشعار نہیں کہ ان کی متصوفانہ تعبیر کی جاسکتی ہے بلکہ اگر ان کا کوئی امتیاز ہے تو وہ اسلوب اظہار اور فنی وسائل کو سلیقہ مندی کے ساتھ استعمال کرنے کے سبب ہے:

اس ہستی خراب سے کیا کام تھا مجھے
اے نشۂ ظہور یہ تیری ترنگ ہے

سرتا قدم زباں ہیں جوں شمع گو کہ ہم
پر یہ کہاں مجال کہ کچھ گفتگو کریں

جز اہل صفا بتا تو جوں عکس
اے آئینے! کس کے گھر گئے ہم

تعین گر مٹے دل سے تو کفر آثار ہو جائے
اگر عقدے کھلیں تسبیح کے زنار ہو جائے

وحدت میں تری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے
انساں کی ذات سے ہی خدائی کے کھیل ہیں
بازی کہاں بساط پہ گر شاہ ہی نہیں

یوں تو میر درد کے بیش تر متصوفانہ اشعار میں جس طرح کی سادگی، صفائی اور بے ساختگی ملتی ہے وہ بلاشبہ ان کی شاعری کو تصوف کے سہارے کے بغیر بھی ایک خاص اہمیت کا حامل ثابت کرتی ہے، تاہم متذکرہ بالا اشعار تو تصوف سے ماورا سلیقہ اظہار اور بالواسطہ طرز کلام کے باعث شاعرانہ تدبیر کاری کے عمدہ نمونے بن گئے ہیں۔ ایک شعر میں انسانی وجود کو نشہ ظہور کی ترنگ کی امیجری میں تبدیل کر دینا، دوسرے میں شمع کی زبان اور بے زبانی کی صنعت حسن تعلیل کے وسیلے سے جبر وقدر کے دقیق مسئلے کو بیان کر دینا، تیرے شعر میں آئینے کے تخاطب کے ساتھ عکس کو اہل صفا کا وطیرہ قرار دینا تو چوتھے شعر میں تسبیح و زنار کے استعاروں میں کفر و ایمان کی عقدہ کشائی کرنا، یا پھر اسی طرح ایک شعر میں وحدت و کثرت کے مسئلے کو آئینے کے منہ دکھانے کے محاورے سے تعبیر کرنا اور دوسرے شعر میں انسان کی مرکزیت کو شطرنج کی بساط پر بادشاہ کی موجودگی کا مترادف بنادینا۔ یہ تمام اسالیب بیان، محض بیانات نہیں بلکہ شاعرانہ بیانات بن گئے ہیں جن کی بنیادی شناخت تہہ داری اور بالواسطہ طریق اظہار ہے۔

خواجہ میر درد کے کلام میں بیش تر مقامات پر مجازی اور حقیقی محبت کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اس بات کو خلیل الرحمٰن اعظمی نے تصوف سے پہلے کے مرحلے، دل گداختگی کے عام عوامل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور لکھا ہے کہ:

''خواجہ میر درد ایک صاحب عرفان بزرگ ہیں اور تصوف کو ان کی زندگی میں مرکزیت حاصل تھی۔ لیکن ان کی شخصیت کی تعمیر وتشکیل

میں دنیاوی اور مادی عشق کے تجربات کو بھی جگہ حاصل ہے ۔ بغیر
تاثراتی ذہن اور گداختگی کے ،کوئی شخص تصوف کی طرف مائل ہو ہی
نہیں سکتا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کے کلام میں غزلیت کے عناصر اس
درجہ نہ ہوتے۔''

یہ بات محض خواجہ میر درد کی شاعری سے مخصوص نہیں۔ غزلیہ شاعری کی کلاسیکی روایت میں تصوف کے مسائل خواہ رسمی اور روایتی طور پر زیر بحث آئے ہوں یا پھر اس میں حقیقی متصوفانہ فکر کا اظہار ہوا ہو، صاف اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ عام عشقیہ مسائل و موضوعات میں بھی تصوف نے ایک نوع کی وسعت، ہمہ گیری اور ارتقاع کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ غزل اپنے معنی و مفہوم کے اعتبار سے کچھ حکایت محبوب سے عبارت رہی ہو مگر اس کے ممکنہ کھلے ڈھلے پن بلکہ ابتذال تک کی قلب ماہیت جس انداز میں غزل کی متصوفانہ جہات کے سبب ہوئی ہے اس کی مثال کسی اور صنف شاعری میں نہیں ملتی۔ اس رمز کی عقدہ کشائی کرتے ہوئے شبلی نعمانی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں۔

''تصوف کی بدولت بیسویوں پست اور رکیک کلمات نے ثقافت اور
متانت کا جامہ پہن لیا۔ مثلاً شراب جوام الخبائث تھی عشق حقیقی کی
علامت بن گئی اور پیر میخانہ جو ایک ذلیل پیشہ ور تھا، مرشد کامل کا
مترادف قرار پایا۔ غرض یہ کہ تصوف نے ہماری شاعری کے محدود
دائرے اور تصوف عشق کو بڑی وسعت دی۔''

خواجہ میر درد کا کلام مجازی معنوں میں عاشقانہ ہو یا متصوفانہ ،دونوں میں کیف و سرمستی، اور سوز دروں کی قدر مشترک اس حد تک مماثل ہے کہ صاف اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ عشق کے حوالے سے یہ تمام عناصر مجازی اور حقیقی کی ثنویت کو کالعدم قرار دیتے ہوئے شعری کردار میں رچ بس گئے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ درد کی شاعری نے شعوری طور پر

صنعت گری کا احساس دلائے بغیر سچے تجربے، دل کی لگی اور بے ساختگی نے شاعرانہ صناعی کی صورت اختیار کر لی ہے۔ یہ پختہ کاری کلاسیکی رچاؤ کا ہی بدل ہو سکتی ہے کے دقیق صوفیانہ مسائل بھی محسوس فکر میں ڈھلی جائیں۔ اس ضمن میں درد کے چند اشعار کی مدد سے حقیقت مجاز کی تفریق کو معدوم ہوتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔

ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے
تجھ سوا بھی جہاں میں کچھ ہے

دل بھی ترے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
ان میں کچھ ہے ان میں کچھ ہے

تیرا ہی حسن جگ میں ہر سمت موجزن ہے
تس پر بھی تشنہ کام دیدار ہیں تو ہم ہیں

عالم ہو قدیم، خواہ حادث
جس دم نہیں ہم، جہاں نہیں ہے

مٹ جائیں ایک ان میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب جا کے ہو کریں

حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا

اس نوع کے ان گنت اشعار میں وحدۃ الوجودی فکر، جبر و قدر اور تزکیہ نفس کے مسائل، اس طرح معرض بیان میں آئے ہیں کہ وہ کہیں بھی صوفیانہ موضوعات کی بلند آہنگی کا احساس نہیں دلاتے بلکہ اس کے بجائے غزل کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں۔ درد کے کلام میں علی العموم عشقیہ مسائل کا سارا ارتکاز صفائے قلب اور تزکیہ نفس پر قائم ہے۔ اس ضمن میں درد کی غیر معمولی انفرادیت وہاں نمایاں ہوتی ہے جہاں وہ عکس، نظارہ، جلوہ اور

دیدار کے تلازمات میں گفتگو کرتے ہیں اور یہ سارے تلازمات اپنی اصل کے اعتبار سے آئینے کے محور و مرکز پر رقصاں نظر آتے ہیں۔ اس طرح آئینہ درد کا بنیادی اور مرکزی استعارہ بن جاتا ہے۔ ان اشعار میں آئینہ کی مرکزیت کو اس کے سارے تلازمات کے ساتھ وثوق انگیز طریقے پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

ہے مظہر انوار صفا میری کدورت
ہر چند کہ آہن ہوں پہ آئینہ بنا ہوں

حیرت زدہ نہیں ہے فقط تو ہی آئینے
ہاں ٹک بھی جس کی آنکھ کھلی ہے وہ دنگ ہے

وحدت میں تری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے

جوں آئینہ جس پہ پاں نظر کی
ساتھ اپنے دو چار ہو گئے ہم

آہن ہو یا ہو سنگ ہے سب جلوہ گاہ یار
جوں آئینہ ہر ایک گذر میں صفا کو دیکھ

اے درد کر ٹک آئینہ دل کو صاف تو
پھر ہر طرف نظارہ حسن و جمال دیکھ

اے درد مثل آئینہ ڈھونڈھ اس کو آپ میں
بیرون در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں

آئینہ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موجزن تمام پہ دریا سراب میں

ان تمام اشعار میں آئینہ صفائے قلب کا استعارہ ہے، کبھی انکشاف ذات کا، کبھی

کثرت و حدت کی عدم تفریق کا اور کبھی جلائے باطن اور حیرت واستعجاب کا، اور ان تمام استعاراتی جہات میں وجود و عدم اور ثنویت کی تفریق مٹانے پر توجہ مرکوز ہے، اور اس استعارے کے دائرہ کار میں جذب و کیف ،جلال و جمال، روشنی اور تاریکی اور بصارت سے لے کر بصیرت تک کے تناقضات اور تناسبات کا شعری طریق کار روبہ عمل آیا ہے جو خواجہ میر درد کی شاعری کو موضوعات کی تحدید سے بلند کر دیتا ہے۔

میر درد کی شاعری میں آئینے کے علاوہ ایک اور استعارہ بنیادی نوعیت کا حامل ہے۔ یہ استعارہ نقش قدم یا نقش پا کا ہے۔ این میری شمل[؎] اور بعض دوسرے درد شناسوں نے اس استعارے کو بڑی اہمیت دی ہے ۔مگر اس کی معنویت پر اظہار خیال کم کیا گیا ہے۔ تاہم درد کی پوری شاعری کے سیاق وسباق میں اس استعارے کی معنویت اس وقت قائم ہوتی ہے جب انکسار اور فروتنی کے رویے سے اس کو مربوط کیا جائے اور نقش پا کے تلازمے کے طور پر آنکھ یا چشم کے ذیلی استعارے کی مدد سے حقائق کے انکشاف اور دیدہ حیران کے متصوفانہ تناظر تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی جائے۔

موت ہے آسائش افتادگاں
چشم نقش پا کو، مٹ جانا ہے ،خواب

روندے ہے نقش پا کی طرح خلق پاں مجھے
اے عمر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے

ہم نے چاہا بھی تو اس کوچے سے جایا نہ گیا
واں سے جوں نقش قدم دل تو اٹھایا نہ گیا

درد جوں نقش قدم تھا سرِرہ پر اس کے
مٹ گیا اوروں ہی کے پاؤں کے دھرتے دھرتے

میں وہ فتادہ ہوں کہ بغیر از فنا مجھے

نقش قدم کی طرح نہ کوئی اٹھا سکے
چشم نقش قدم ہوں میں بے کس
خال آنکھوں میں تو بتا ہے مجھے
خوش خرامی ادھر بھی کیجئے گا
میں بھی جوں نقش پا ہوں چشم براہ
ہوں فتادہ بہ رنگ نقش قدم
رفتگاں کا مگر سراغ ہوں میں
ہوں قافلہ سالار طریق قدما درد
جوں نقش قدم خلق کو میں راہ نما ہوں

ان اشعار میں سے بیش تر میں آنکھ کا تلازمہ استعمال ہوا ہے اور یہ تلازمہ اتنا سیال ہے کہ کبھی وہ صفت بن جاتا ہے اور کبھی اپنی صفات دید، دیدار، خال چشم اور انتظار تک کو اپنے دائرہ کار میں سمیٹ لیتا ہے۔ واضح رہے کہ نقش قدم کے علاوہ آئینے کے تلازمے کے طور پر بھی میر درد آنکھ یا آنکھ سے وابستہ صفات کو وسیلہ دیدار کے طور پر بار بار زیر بحث لاتے ہیں۔ ان استعاراتی ترجیحات سے اور دوسری تعبیرات کی گنجائش تو پیدا ہوتی ہے۔ شعری تجربے میں مشاہدے کی مرکزیت خصوصیت کے ساتھ نشان زد ہوتی ہے۔ اس مشاہدے کی مرکزیت میں شاہد و مشہود کے رشتے کی نوعیت درد کے مخصوص طرز فکر کی بھی نمائندگی کرتی ہے اور ان کے عام شعری طریق کار کی بھی۔

خواجہ میر درد کی غزلوں میں بالعموم ایسے شعروں پر نگاہ ٹھہر جاتی ہے جن میں کائنات کو حرکی پیکروں میں دیکھنے کا رویہ ملتا ہے۔ شاعرانہ حرکیات کے اس عمل میں استعارہ سازی کو جو اہمیت حاصل ہے۔ اس کا اندازہ متذکرہ اشعار سے بخوبی ہو جاتا ہے مگر حواس کو

متحرک کرنے کی وہ مثالیں جو درج ذیل شعروں میں ملتی ہیں ان میں تناقص اور تضاد کی صنعت، قول محال کی کیفیت اور امیجری کی بہتاب سے ان کی انفرادیت کا نقش زیادہ اجاگر ہوتا ہے:۔

کیا مجھ کو داغوں نے سرو چراغاں
مگر تو نے آکر تماشا نہ دیکھا

مژگان تر ہوں پارگ تاک دریدہ ہوں
جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں

ہمیں تو باغ تجھ بن خانہ ماتم نظر آیا
ادھر گل پھاڑتے تھے جیب روتی تھی ادھر شبنم

ہر چند آئینہ ہوں پر اتنا ہوں ناقبول
منھ پھیر لے وہ جس کے مجھے رو برو کریں

کھینچے ہے دور آپ کو میری فروتنی
افتادہ ہوں پہ سایہ قد کشیدہ ہوں

آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہر گز
ہر چند کہ عالم میں ہوں، عالم سے جدا ہوں

ہوں میں گل چین گلستان خلیل
آگ میں ہوں پہ باغ باغ ہوں میں

اہل فنا کو نام سے ہستی کے ننگ ہے
لوح مزار بھی مری چھاتی پہ سنگ ہے

کلیم الدین احمد نے میر درد کی غزلوں میں سلاست، روانی اور صفائی کو ان کی شعری صنعت گری پر ترجیح دی ہے۔ وہ درد کی غزل

تہمت چند اپنے ذمے دھر چلے
جس لیے آئے تھے ہم سو کر چلے

کا حوالہ دے کر لکھتے ہیں کہ ''کس قدر سہل، نرم و ملائم، صاف الفاظ میں اپنے جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ اظہار جذبات میں کوئی دقت نہیں، ہر لفظ مخصوص جگہ پر کس موزوں طور سے قائم ہے، اشعار نہیں نغمے ہیں۔'' لیکن جب وہ درد کی اس غزل کا موازنہ میر تقی میر کی ایک مماثل غزل:

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

سے کرتے ہیں تو میر کو درد پر ان الفاظ میں ترجیح دیتے ہیں:

''اس غزل میں درد کی غزل سے کچھ زیادہ ہی صاف، سیدھے، معمولی الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔ وہی موزونی یہاں بھی ہے، ترنم بھی ہے مگر کس قدر سحر آفریں ہے۔ لیکن اگر درد کے اشعار میں یاس و ناامیدی کی ابتدا تھی تو یہاں اس کی تکمیل ہے۔ درد میں وہ از خود رفتگی نہیں جو میر کا شیوہ ہے۔ درد اپنے کو لیے دیے رہتے ہیں۔''

کلیم الدین احمد کے برخلاف محمد حسین آزاد نے درد کی غزل گوئی کی بعض خصوصیات کا اعتراف بالکل غیر مشروط انداز میں کیا تھا۔ آزاد کی تنقیدی آراء خواہ تاثراتی کیوں نہ ہوں ان سے استناد سازی کی روایت ضرور قائم ہوئی ہے۔ جس استناد سازی کا ذکر مضمون کے آغاز میں آیا ہے اس میں محمد حسین آزاد، درد کو بیش تر معاملات میں میر سے کم درجے کا شاعر تسلیم نہیں کرتے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''درد نے میر کی غزلوں پر جو غزلیں لکھی ہیں وہ میر سے کسی طرح کم نہیں ہیں اور چھوٹی بحروں میں انہوں نے جو غزلیں لکھی ہیں ان

میں تلوار کی آبداری اور نشریت ہے۔''

کلیم الدین احمد کی محولہ بالا رائے میں آزاد کے فیصلے سے جزوی اختلاف ملتا ہے، کلی نہیں۔ تاہم کلیم الدین احمد کی رائے میر تقی میر اور میر درد کی بعض غزلوں کے موازنے پر قائم ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ درد کی شاعری میں فکر وفن، دونوں سطحوں پر کلاسیکی آداب کا التزام ملتا ہے مگر موضوعات کی تحدید اور شعری تدبیر کاری کا سمٹا ہوا دائرہ کار انہیں میر تقی میر کی ہمہ گیری اور غالب کے غیر معمولی تنوع کا مدمقابل نہیں بنا پاتا۔ درد کی غزلوں میں بلاشبہ مجاز وحقیقت کو ایک سلسلے میں مربوط کرنے کا جو ہنر ملتا ہے اس میں اپنی بساط بھر وہ شعری وسائل کا اضافہ ضرور کرتے اور اپنا رشتہ کلاسیکیت کی عظیم روایت سے ضرور استوار کر لیتے ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کا فکری اور فنی تجزیہ انہیں صف اول کے اردو شاعروں میں ممتاز مقام نہیں دلا پاتا۔ جب کہ صفِ دوم کے کلاسیکی شاعروں میں ان کا امتیاز اور ان کی انفرادیت انہیں بلاشبہ اگر غیر معمولی نہیں تو نہایت اہم مقام ضرور دلاتی ہے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖

ڈاکٹر روبینہ ترین

عورت کا نقش اردو شعر و ادب کے تناظر میں

In this article different aspects of woman have been discussed. The first ever Urdu poetess "Mah Laqa Chanda Bai" belonged to Deccan. During Deccan period, the woman, in particular remained the topmost subject of Geet and Ghazal. In social ethic the woman is an unenvialbe character. She is ruled by man, hence she has a vivid concept of home and its outside world. This concept of woman has been an important subject of Urdu literature, shadowed by the prejudice of man. If man is responsible for the respect of feminine relation, on the other hand it is he who also renders her a prostitute, a cheap commodity of market.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

بظاہر دکھائی دیتا ہے کہ اکیسویں صدی میں عورت کی شناخت اور حقوق و احترام کے بارے میں بہت کچھ طے ہو چکا ہے مگر مردانہ برتری کے عقیدے پر قائم بہت سے تعصبات کی گونج رسوم و رواج میں ، قوانین اور رویوں میں اب بھی سنائی دیتی ہے اور اس طویل اور سنگین سفر کے بہت سے نقوش .اردو شعر و

ادب میں بھی ملتے ہیں ، شعر و ادب میں اس کو ہم تین سطحوں پر دیکھ سکتے ہیں ایک تو وہ عورت جو تخلیق کار تھی اور ہے ، اسے اپنی شناخت منوانے کے لیے کیا کیا جتن کرنے پڑے اور کیا کیا کرنے پڑ رہے ہیں ، دوسرے وہ عورت جس کو مردانہ منشا کے مطابق نگار خانۂ ادب کا دل آویز نقش بنایا گیا ، کبھی وسیلۂ ترغیب کے طور پر کبھی سامان دل بستگی کے لیے اور کبھی توشہ خانے کی زینت کے لیے اور پھر تعصبات کے تحت بلندیوں کے طے کردہ معیارات کے مطابق اپنے خیال میں پستیوں میں گرا کر دغا بازی ، فریب کاری اور بے وفائی کی تجسیم قرار دے دیا اور تیسری سطح پر وہ عورت دکھائی دیتی ہے (جس نے معاشرے کے بنے بنائے) جو سپرالغویا سماج کے بالائی ڈھانچے یا نام نہاد اشرافیہ کے بنائے ہوئے رسم و رواج ، قوانین اور دھرم کی بنیادوں کو للکارتی ہے تو اسے جادوگرنی ، گمراہ اور غدار کہہ کر مٹانے کی کوشش کی گئی جس سے وہ اور زیادہ نکھری اور نہ صرف نسائیت کی تحریک کے لیے رہنما ستارہ بنی بلکہ ادب و شعر میں صوفیا کے فرقۂ ملامتیہ کے گروہ میں شامل ہو کر ہمیشہ کے لیے ذہنی و جذباتی طور پر فیض رساں بن گئی ۔

عورت اور مرد کے درمیان معاشی، سیاسی اور منفی مساوات کی بات کرتے ہوئے تاریخی حقائق کو مدنظر رکھیں تو ہم جانتے ہیں کہ مرد اپنی جسمانی طاقت، نفسیاتی، سماجی، معاشی اور سیاسی طور پر فوقیت کے احساس میں مبتلا ہے اور یہی احساس معاشرے میں اس کا کردار متعین کرتا ہے۔معاشرے کے سماجی تصورات بھی اس کے مطابق منعکس ہوتے ہیں، ہندوستانی معاشرہ اٹھارویں صدی میں مسلمانوں کی حکومت کے باوجود بڑی قوموں یعنی ہندومسلم امتیازات سے زیادہ اشتراکات اور کلچر کے مشترک اساس کی نمائندگی کرتا ہےمگر اس میں بھی یہ تصور راسخ تھا کہ کنبے کا سربراہ مرد ہے، اس لیے گھر سے باہر مرد کی برتری قائم ہے۔چنانچہ یہی تصور ہمیں اس عہد کے ادب میں بھی دکھائی دیتا ہے اور معاشرتی رویوں میں بھی جہاں

عورت ناگزیر کردار بھی ہے اور مرد کے زیر نگیں بھی، گھر اور باہر کی زندگی دو مختلف دنیاؤں کا تصور رکھتی تھی ۔ بقول زاہد حنا:

"شاعری، ادب، گالیوں، محاوروں اور ضرب الامثال کے وسیلے سے عورت کا ناقص العقل ہونا اور اس کی عیاری کے قصے نسل در نسل دہرائے گئے۔ یہاں تک کہ وہ صرف مردوں ہی کے نہیں عورتوں کے ذہن میں بھی راسخ ہو گئے اور خود انہوں نے اپنے آپ کو مردوں کی نسبت کم عقل ، بزدل اور کم تر سمجھنا شروع کر دیا۔" (1)

عورت کے حوالے سے یہ تصورات ہمارے اردو ادب کا اہم حصہ تھے اس زمانے کے ادب میں پڑھی لکھی یا شعر و شاعری کا ذوق رکھنے والی خواتین کا تعلق اشرافیہ سے بھی تھا اور بازار حُسن سے تعلق رکھنے والیوں سے بھی لیکن دونوں کے حوالے سے مردوں کا رویہ مختلف تھا کہ گھریلو عورتوں پر بالعموم تعلیم کے دروازے بند تھے اور ان کی شعری تخلیقات کی اشاعت کو معیوب سمجھا جاتا تھا جب کہ طوائف جو مجلسی زندگی کی ناگزیر ضرورت تھی اس کا پڑھا لکھا ہونا ، علمی و ادبی معاملات میں طاق ، شعر و فہم ، حاضر جواب اور موسیقی کے رموز و نکات سے آگاہ ہونا ہی اس کی قیمت میں اضافہ کرتا تھا اور گھریلو عورت کے بارے میں یہ سمجھا جاتا تھا کہ زنان خانے آباد کرنے اور صحیح النسب اولاد پیدا کرنے والی کو شعر و شاعری کے فسق و فجور سے بچایا جائے ۔ اس معاشرے کا تضاد ملاحظہ فرمایئے کہ اگر طبقۂ اشرافیہ میں سے کوئی عورت تخلیق کار ہے تو وہ اپنے اصل نام کی بجائے والد، شوہر یا بیٹے کے نام سے کلام چھپواتی یا قلمی نام سے جیسے زاہدہ خاتون شیروانیہ ☆ کی بجائے ز - خ - ش ، والدہ افضل علی ، بنت الباقر یا مسز عبدالقادر وغیرہ جب کہ لوگ جو ماہ لقا چندا بائی ، منی بائی اور حجاب جیسی عورتوں کے ناموں پر عش عش کرتے تھے مگر اپنے کنبے کی تخلیق کار خواتین کو شعوری سطح پر نظر انداز کرتے ۔ فارسی میں اردو شاعری کا پہلا تذکرہ اردو کے

بہت بڑے شاعری میر تقی میر نے لکھا مگر ''نکات الشعراء'' میں بھی انہوں نے یہ ستم ڈھایا کہ کسی خاتون کا ذکر تک نہ کیا حالانکہ اس کی اپنی بیٹی ''بیگم بنت میر'' بھی شاعرہ تھی بعد میں جمیل احمد نے ''تذکرہ شاعرات اردو'' میں اس کے کلام کا نمونہ پیش کیا۔ سونی پت کی شاعرہ احمدی بیگم کا ذکر تذکرہ شاعرات اردو میں ہے کہ جس کے شوہر شاعری کی جانب رغبت نہیں رکھتے تھے، تو انہوں نے احمدی بیگم کا دیوان ہی غائب کر دیا۔ لطف النساء بیگم کو شعر و شاعری کا شوق تھا تو آخری عمر میں اس کے بیٹوں کی مدد سے اس کا کچھ کلام شائع ہوا جو بہت عرصہ بعد لوگوں کے سامنے آیا۔ ایسی بہت سی مثالیں ہمیں انیسویں صدی کے ادب سے مل جاتی ہیں کہ جن کا ذکر اس عہد کے تذکرہ نگاروں نے تو نہیں کیا، نہ ہی اردو کی تاریخ لکھنے والوں نے، البتہ بعد کی تحقیقات سے بہت سی خواتین تخلیق کاروں کے کارنامے سامنے آئے۔ جمیل احمد نے ''تذکرہ شاعرات'' لکھا اور نصیرالدین ہاشمی نے ''حیدرآباد کی نسوانی دنیا'' میں ان خواتین تخلیق کاروں کے بارے میں مختصر سی معلومات اور ان کے کلام کے نمونے دیئے ہیں۔

خواتین تخلیق کاروں کے حوالے سے بھی سماج کا عجیب رویہ تھا کہ طبقہ اشرافیہ سے تعلق رکھنے والی خواتین تو فطری طور پر شاعری سے شغف رکھتی تھیں اس لیے کسی استاد کی تصحیح کے بغیر وہ کلام پیش کر سکتی تھیں۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل نام کی بجائے مختلف سابقوں لاحقوں کے ساتھ بطور شاعر متعارف ہوتی تھیں۔ البتہ وہ عورتیں جن کا تعلق اس بازار سے ہوتا ان میں سے بیشتر کے کلام کے بارے میں شک و شبہ کا اظہار کیا جاتا اور اسے ان کے کسی استاد یا پرستار سے منسوب کیا جاتا تھا۔ ان کے باوجود محفلوں سے تعلق رکھنے والی خواتین سے تخلیقی صلاحیتوں کی توقع کی جاتی تھی کہ وہ حسن و فن کے تمام لوازمات کے ساتھ ساتھ شعر و شاعری پر بھی عبور رکھتی ہوں۔

اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعر ماہ لقا چندا بائی (۱۱۸۱ھ تا ۱۲۴۰ھ) کا تعلق دکن

سے ہے جو اردو شاعری کا اولین مرکز رہا تھا جہاں قطب شاہی اور عادل شاہی حکمران کے زیر سرپرستی اردو شعر و نثر نے ترقی کی اگرچہ اس علاقے میں ولی جیسا کوئی بڑا شاعر تو پیدا نہ ہوا لیکن یہاں کی خواتین شعر و نثر کی دنیا میں اپنی تخلیقات کے ذریعے شامل رہیں ۔ دکنی شعرا کے جو تذکرے لکھے گئے ان میں بھی شاعرات کا ذکر ملتا ہے جن میں چنداؔ شعر و شاعری کا اچھا ذوق رکھتی تھی وہ اپنی تخلیقی فطرت اور جمالیاتی ذوق کی مناسبت سے شعر کہا کرتی ۔ اس نے اپنا دیوان خود مرتب کیا جس میں ۱۲۵ غزلیں تھیں ۔ وہ جن اساتذہ سے اصلاح لیتی رہیں یا جو اصحاب سخن اس کی محفلوں میں شرکت کرتے رہے انہوں نے اس کے حسن و جمال کا ذکر اپنی شاعری میں کیا ہے ۔ تاہم چندا کو کچھ مفاہمتیں بھی کرنا پڑیں جیسے وہ محمد خان ایماںؔ کی شاگرد تھی مگر وہ اس بات کے اعلان میں فخر محسوس کرتی تھی کہ نواب میر عالم اس کے استاد ہیں ۔ اس نے ایسا کیوں کہا؟ اس کا جواب اس کے عہد کا نوابی کلچر اور تہذیبی تناظر فراہم کرتا ہے ۔ چنداؔ کی پیشہ ورانہ اور طبقاتی مجبوری تھی کہ وہ شاگردی کے لیےکسی صاحب اختیار سے اپنی نسبت کے اعلان میں فخر محسوس کرے۔ چندا محض شاعرہ نہ تھی اس کا فن طاقتوروں سے منسوب ہونے کے لیے مجبور بھی تھا اس لیے ممکن ہے کہ محمد خان ایماںؔ کے مقابلے میں نواب میر عالم کی شاگرد کہلوانے میں اسے معاشرے اور بالائی طبقے میں پیشہ ورانہ پذیرائی کے امکانات زیادہ نظر آتے ہوں۔

عورت کے حوالے سے متضاد رویہ انیسویں صدی میں بہت زیادہ دکھائی دیتا ہے ۔ یہی تضاد مردانہ تعصبات کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ مرد جو اپنی عورت کو سات پردوں میں چھپاتا ہے اور اپنے نسائی رشتوں کی حرمت کے لیے جان دینے سے گزیر نہیں کرتا وہی مرد بازارِ حسن میں عورت کا خریدار بھی ہے ۔ اس عہد میں مرد و زن کا یہ تعلق تمام تر جزئیات کے ساتھ اردو ادب کا موضوع بنا ۔ اٹھارویں صدی عیسوی کی داستان ہو یاشاعری یا انیسویں صدی کے ناول اور بیسویں

صدی کا افسانہ ، یہ محبوب رہا ہے ۔ یہ معاشرہ طوائف کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے اس کی مثالیں سجاد حسین انجم کا ناول " نشتر " (۱۹۰۵ء) رسوا کا " امراؤ جان ادا " (۱۸۹۹ء) اور پھر قاضی عبدالغفار کی " لیلیٰ کے خطوط " (۱۹۴۸ء) اور منٹو کے افسانے ہیں کہ جن میں بڑے تلخ انداز میں مردوں کے رویے کی بات کی گئی جب کہ اس سے قبل شاعری اور داستانوں میں اس قسم کی عورتوں کو محض دل لبھانے کے لیے پیش کیا جاتا جو محبوبیت اور مظلومیت کے تمام تر لوازمات سے مزین ہوتیں ۔

انیسویں صدی کے خاتمے سے پہلے اردو ادب میں ناول نگاری نہ صرف جدید ادبی رجحانات کی جانب ایک قدم تھا بلکہ انگریزوں کے زیر اقتدار سیاسی ، سماجی اور تعلیمی تبدیلیوں سے دوچار معاشرے میں موجود ہمارے شعراء کو زندگی کے نئے تصورات اور نئے اقدارِ حیات سے روشناس کراتا ہے ۔ کہانی نے داستانوی رومانوی دنیا سے نکل کر حقیقی دنیا میں قدم رکھا تو اس عہد کی تعلیمی ، سماجی ، اصلاحی تحریکوں نے سماج میں عورت کا نیا تصور دیا جو کہ ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں خصوصاً " مراۃالعروس "(۱۸۶۹ء) " بنات النعش " (۱۸۷۳ء) اور دیگر ناولوں سے ابھرتا ہے ۔ اس کے بعد سماج میں عورت کا منصب ، اس کی اہمیت ، گھریلو زندگی میں اولاد کی پرورش میں افادیت اردو ناولوں کا اہم اور مرغوب موضوع ہوئے تو ہمارے ہاں سماجی ، اصلاحی ناولوں کی بھرمار ہو گئی ۔ اصلاحی ناولوں کے اس قافلے میں خواتین بھی مردوں کے ساتھ شریک ہوئیں جن میں خاص طور پر خجستہ اختر بانو کا آئینہ عبرت(ترجمہ) (یہ ناول کلکتہ یونیورسٹی کے میٹرک کے نصاب میں شامل کیا گیا تھا)، پہلی خاتون ناول نگار رشیدۃالنساء (نواب امداد امام اثر کی بہن) کا صلاح النساء (۱۸۹۴ء) ، نذر سجاد کا اخترالنساء ، محمدی بیگم کا " صفیہ بیگم" (۱۹۱۳ء)، والدہ افضل علی کا " گودڑ کا لال "، وغیرہ شامل ہیں جنہوں نے ناولوں کے ذریعے تعلیم یافتہ گھرانوں کی لڑکیوں کو تعلیم کے ساتھ تربیت دینی شروع کی کہ وہ

خانہ داری کے طریقوں کے علاوہ ملکی سیاسی و اقتصادی مسائل سے بھی روشناس ہو سکیں ۔

خواتین تخلیق کاروں کی صلاحیتوں کو نکھارنے اور معاشرے میں ان کا احترام و اعتبار پیدا کرنے میں ان چند رسائل کا بھی اہم کردار ہے کہ جو خصوصاً خواتین کے لیے نکالے گئے ان میں سید احمد دہلوی کا اخبارالنساء (۱۸۸۴ء) مولوی ممتاز علی کا اپنی بیٹی محمدی بیگم کے ساتھ ہفت روزہ تہذیب نسواں (۱۹۹۸ء) علامہ راشدالخیری کا ماہ نامہ عصمت (۱۹۰۸ء) شیخ محمد عبداللہ اور ان کی بیگم کا ماہ نامہ '' خاتون '' (۱۹۰۴ء) خاص طور پر قابل ذکر ہیں کہ جن میں ان کی شاعری کے علاوہ افسانے اور مضامین شائع ہوتے تھے۔ یہ رسائل اس زمانے کے بیشتر پڑھے لکھے گھرانوں کی لڑکیوں کو پڑھنے کے لیے دیئے جاتے ۔ خصوصاً خواتین کے لیے جرائد کا اجرا نہیں اس کے پڑھنے کی اجازت دینا وہ پہلا قدم تھا کہ جس میں برصغیر کی عورت خاص طور پر مسلم اشرافیہ سے تعلق رکھنے والی عورت کا آزادی کی جانب قدم بڑھانا تھا ۔ رفتہ رفتہ انہیں ان خواتین سے متعلق رسائل کے علاوہ انہیں دوسرے رسالوں میں بھی لکھنے کی اجازت ملی۔ ابتدا میں ان کے موضوعات محدود تھے مگر بدلتے وقت کے ساتھ خواتین کو یہ آزادی بھی مل گئی کہ ہر طرح کے موضوعات پر لکھ سکے ۔

برصغیر کے مسلم معاشرے میں انیسویں صدی تک تو پابندی رہی لیکن بیسویں صدی کے ناول نگار ، خواتین کے لیے ادبی جرائد کا اجراء اور ترقی پسند تحریک کے بعد یہ پابندی بتدریج کم ہوتی چلی گئی اور ہماری لڑکیاں آزادی سے سوچنے اور لکھنے لگیں ۔ ابھی تک بہت سے گھرانوں میں شعر کہنا یا افسانہ لکھنے کو معیوب خیال کیا جاتا تھا ۔ گھر کی بزرگ خواتین انہیں اس طرح کے تخلیقی کاموں سے روکتی تھیں کہ جن سے ان کے بھٹکنے کا خطرہ ہو ۔ واجدہ تبسم نے جب کہانی لکھنا شروع کی اور ایڈیٹر صاحبان کے خط گھر آنے لگے تو اس کی اپنی نانی نے اسے

راہ راست سے ہٹا ہوا خیال کیا۔

قیام پاکستان سے کچھ عرصہ قبل اردو ادب کی سب سے اہم تحریک ترقی پسند ادبی تحریک تھی۔ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس میں پریم چند کا خطبہ صدارت اس لیے بھی اہمیت رکھتا ہے کہ اس وقت وہ اپنے ناول '' گئودان '' میں سماج اور دھرم کی بنیادوں کو للکارنے والی '' دھنیا '' تخلیق کر چکے تھے۔ ایک بوڑھے اور دوہاجو کے ساتھ زندگی گزارنے والی '' نرملا '' کی سماج کے نام آخری اپیل شائع کر چکے تھے۔ '' کفن '' اور '' دودھ کی قیمت '' جیسے عظیم افسانے لکھ چکے تھے ۔ ہندوستان کی مہاجنی تہذیب پر بے مثال مضمون لکھ چکے تھے یہ ان کی طبعی زندگی کا آخری سال ہے مگر فکری اور تخلیقی زندگی کی معراج ہے، اس تناظر میں کہ جس نے پہلی مرتبہ ادب میں عورت کو مساوات انسانی کے تناظر میں دیکھا اور ان قدروں کے فروغ کی بات کی جو کسی بھی معاشرے کے مہذب اور متمدن ہونے کا معیار یہ قرار دیتے ہیں کہ وہاں عورت کو کس درجہ حقوق و احترام حاصل ہے اور اسے کسی سماج میں اپنی ذہنی اور فکری صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی آزادی حاصل ہو۔ پریم چند کے خطبہ صدارت سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

'' ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہو گا ابھی تک اس کا معیار امیرانہ اور عیش پروانہ تھا ہمارا آرٹسٹ امراء کے دامن سے وابستہ رہنا چاہتا تھا .... اس کے لیے حسن حسین عورت میں ہے غریب بے حسن عورت میں نہیں جو بچے کو کھیت کی منڈیر پر سلائے پسینہ بہا رہی ہے۔ اس نے طے کر لیا ہے کہ رنگے ہونٹوں اور رخساروں اور ابروؤں میں فی الواقعی حسن کا باس ہے۔ الجھے ہوئے بالوں، پپڑیاں پڑے ہوئے ہونٹوں اور کمھلائے ہوئے رخساروں میں حسن کا گزر کہاں لیکن یہ اس کی تنگ نظری کا قصور ہے اگر اس کی نگاہِ حسن میں وسعت آ جائے تو وہ

دیکھے گا کہ ان ہونٹوں اور رخساروں کی آڑ میں اگر نخوت اور خودآرائی اور بے حسی ہے تو ان مرجھائے ہونٹوں اور کمھلائے ہوئے رخساروں کی آڑ میں ایثار اور عقیدت اور مشکل پسندی ہے ۔''(2)

یہ وہ تصور تھا جس نے عورت کو کامریڈ بنا دیا ۔ اب وہ آنچل سے پرچم بنانے کو تیار تھی ۔ ترقی پسندوں نے عورت کی مظلومیت ، صبروتحمل ، بدحالی، فرسودہ رسوم و رواج کے مسائل کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ انہیں مظلوم بنانے والے عوامل کی جانب اشارے بھی کیے لیکن اس نے عورت کی نسائی کشش کو کمتر بنا ڈالا ۔ ترقی پسندوں کے اس قافلے میں مردوں کے ساتھ ساتھ تخلیق کار خواتین بھی دکھائی دیتی ہیں ان میں ڈاکٹر رشید جہاں، عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور وغیرہ شامل ہیں، ان تخلیق کار خواتین نے ایسا ادب تو تخلیق کیا جس میں معاشرہ کے اندر عورت کی آزادی کے حوالے سے باغی رویہ ہو مگر ذاتی طور پر ان کی زندگی میں مفاہمتیں بھی شامل رہیں۔ عصمت چغتائی مرنے کے بعد اپنی تدفین کی بجائے جلانے کی وصیت کرتی ہے لیکن شاہد لطیف کے چھوٹے قد کی وجہ سے اپنے سینڈل پہننے کے شوق کو قربان کر دیتی ہے ۔

دوسری جانب رومانویت کے حوالے سے بیگم حجاب امتیاز علی ، الطاف فاطمہ کا نام خاصا اہم ہے اور ان کے بعد قرۃالعین حیدر ایک توانا شخصیت کے حوالے سے سامنے آئی ہیں کہ وہ خاندانی اعتبار سے دو بڑے حوالے سجاد حیدر یلدرم اور نذر سجاد سے ملنے کے باوجود علیحدہ شناخت قائم کرتی ہیں ۔ اس زمانے میں یہ خواتین علمی و ادبی اعتبار سے بھی اور خاندانی اعتبار سے سماج میں بڑا مرتبہ رکھتی تھیں ایسی بہت سی خواتین تھیں کہ جن کے والد، بھائی ، شوہر یا بیٹے اس عہد کے اہم سیاسی ، سماجی اور ادبی مقام رکھتے تھے ۔ چنانچہ ان خواتین کو اپنی تخلیقات کی اشاعت یا ادبی سرگرمیوں میں حصہ لینے پر کوئی پابندی نہ تھی اور نہ ہی کوئی انگلی اٹھا سکتا تھا ۔ مگر ان میں قرۃالعین حیدر اس طرح مختلف ہے کہ وہ اپنے والدین

کی دی ہوئی ادبی روایت سے بھی کہیں زیادہ تخلیقی صلاحیت کی مالک ہے ۔
قرۃالعین حیدر کی پرورش جس ماحول میں ہوئی تھی اس نے اپنے اردگرد جو کچھ دیکھا اسے ادب کا موضوع بنایا چنانچہ اس کے یہاں ہمیں نچلے متوسط طبقے کے مسائل کا شکار عورت دکھائی نہیں دیتی بلکہ اعلیٰ طبقے کی لبرل عورت ہے جو روشن خیال، تعلیم یافتہ اور عقل و شعور رکھتی ہے ۔
خالدہ حسین اور زاہدہ حنا دو ایسی جدید افسانہ نگار ہیں جنہوں نے الگ الگ اسلوب میں نہ صرف کشفِ ذات کے عمل میں عورت کی راہ میں حائل سماجی موانعات کو تخلیقی تجربہ بنایا ، بلکہ یہ بھی ثابت کیا ہے کہ جراتِ اظہار صرف بعض لذتوں کے بیان میں نہیں ۔ البتہ ایک فرق ان دونوں تخلیق کاروں میں یہ ہے کہ ایک عورت کے باطنی حوالے اس کی شخصیت کا ناگزیر جزو ہیں جبکہ دوسری کے لیے ایک عورت سیاسی اور سماجی سطح پر مزاحمت کر سکتی ہے اور اس کا سر بلندی سے جینا ایک سماج کو شرفِ آدمیت سے محروم طبقے کے ساتھ اسے جوڑ دیتا ہے ۔
میرے نزدیک یہ موجودہ دور میں عورتوں کی فعال ذہنی و تخلیقی کارکردگی ہے کہ حلالہ، قرآن سے شادی ، وراثت سے محرومی ، وٹہ سٹہ ، پنچایتی فیصلے ، ونی ، کاروکاری اور عورتوں کے لیے دیگر ظالم رسموں کی طرف معاشرے کے باشعور طبقے کی نگاہ پڑنی شروع ہوئی ہے اور ایسی رائے عامہ تشکیل ہو رہی ہے جو سماجی تبدیلی کے لیے ایک عامل کا کردار ادا کرتی ہے ۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

1) زاہدہ حنا ، '' عورت زندگی کا زنداں '' ، شہر زاد ، کراچی ، ص - 262
2) ہنس راج رہبر ، پریم چند ، حالی پبلشنگ ہاؤس ، دہلی ، 1950ء ، ص - 281

☆ '' ان کا تعلق علی گڑھ کے ضلع بھیکم پور سے تھا کہ والد نواب بہادر ڈاکٹر سر محمد مزمل اللہ خان شیروانی تھے۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر عندلیب شادانی لکھتے ہیں کہ '' وہ سماجی بندشوں سے بھی آزاد نہ تھیں۔ انہیں صرف تحریری آزادی کسی حد تھی لیکن تقریری نہیں .... یہ وہ زمانہ تھا جب خاندان شروانی تعلیم نسواں کے لحاظ سے بہت پیچھے تھا ۔ زاہدہ خاتون مرحومہ اور ان کی ہمشیرہ نگہت شیروانیہ خاندان کی پہلی خواتین تھیں جنہوں نے اتنی تعلیم حاصل کی کہ اپنے خیالات کا اظہار آزادی سے کر سکیں مگر باوجود تعلیم یافتہ ہونے کے خاندانی رواج کے مطابق وہ نہ کسی عام جلسہ میں شریک ہو سکیں اور نہ کسی خاص علمی مباحثہ وغیرہ میں۔''

(تذکرہ شاعرات از جمیل احمد ، ص - ۴۱۰)

ڈاکٹر میاں مشتاق احمد

بہاول پور کی دو ناول نگار خواتین

Jamila Hashmi and Bushra Rehman are two Urdu novelists which belong to same duration, time, language, culture and same area Bahawalpur. Their literary out put of novels is in equal quantity (15 each). Both the ladies are descriptive writers and claim to be the representation of their gender. In this article, an analysis has been done with the parameters of research and Urdu fiction citicism. The result has been compiled on the basis of analytical method of research.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

بہاول پور میں اردو ناول کی روایت نہ زیادہ مضبوط ہے اور نہ ہی قدیم، ریاست بہاول پور میں اردو ناول کی کوئی مثال نہیں ملتی، کچھ تراجم ہیں خاص طور پر مرزا اشرف گورگانی کا ترجمہء کپلنگ، بہاول پور میں لکھا گیا پہلا ناول قرار پاتا ہے جسے مرزا گورگانی نے ۱۹۰۱ء میں ''بن باسِ رستم'' کے نام سے تحریر کیا۔ پاکستان بننے کے بعد کچھ اردو ناول نگاروں کے نام سامنے آتے ہیں لیکن ان کے بہاول پور سے یہ تعلق بھی، جزوی قسم کے ہیں۔ ان کی دو قسمیں ہیں: ایک تو وہ لوگ ہیں جو باہر سے بہاول پور آئے جن میں سب سے بڑی مثال معروف ناول نگار جمیلہ ہاشمی کی ہے، جو امرتسر کی رہنے والی ہیں اور قیامِ پاکستان سے پہلے ہی بہاول پور آ گئیں جہاں ان کے خاندان کا ایک حصہ پہلے

ہی سے مقیم تھا۔جمیلہ ہاشمی نے یہاں آکر صادق گرلز کالج میں اردو کی استاد کے طور پر پڑھایا اور بعد میں اُن کا خاندان ساہیوال میں مقیم ہوا ۔ پھروہ بیاہ کر بہاول پور آئیں۔ دوسری قسم ان لوگوں کی ہے جو بہاول پور کے باسی تھے لیکن جلد ہی یہاں سے چلے گئے ان میں بشریٰ رحمٰن کا نام بہت اہم ہے۔ دراصل یہی خواتین بہاول پور کی صفِ اوّل کی ناول نگار ہیں خاص طور پر بقول سید جاوید اختر کے، جو اردو کی خواتین ناول نگاروں پر پی ایچ ڈی کی سطح کی تحقیق کر چکے ہیں (۱)اور خود بھی ایک اردو ناولٹ کے مصنف ہیں، جمیلہ ہاشمی کو قرۃالعین حیدر کے بعداردو کی دوسری بڑی ناول نگارقرار دیتے ہیں۔جمیلہ ہاشمی کے ناول اور ناولٹ اردو دنیامیں معروف ہیں۔ وہ اپنے متنازعہ ناول ''تلاش بہاراں'' پر آدم جی ادبی انعام بھی حاصل کرچکی ہیں۔ ان کے بعد بشریٰ رحمٰن کا نام آتا ہے جنہوں نے بہاول پور کے ناول نگاروں میں تعداد کے لحاظ سے اولیّت حاصل کی ہے۔بہاول پوربشریٰ کامیکہ ہے تو جمیلہ کا سسرال ، دونوں کے ناولوں کی تعداد برابر ہے ۔ جمیلہ ہاشمی۱۹۲۹ء میں پیداہوئیں اور بشریٰ رحمٰن ۱۹۴۴ء میں پیدا ہوئیں ۔دونوں کی زندگی آخری حصہ لاہور میں گذرا۔دونوں نے صحرائے بہاول پور، چولستان کوموضوع بنایا۔ بشریٰ کے ناولٹ کا نام ''لالہءصحرائی'' اورجمیلہ ہاشمی کے ناولٹ کا نام''روہی'' ہے دونوں میں محض چند سالوں کا فرق ہے''روہی'' صرف تین سال پہلے لکھا گیا۔

جمیلہ ہاشمی نے کل پندرہ ناول و ناولٹ لکھے۔جن میں غیر مطبوعہ''سیاہ سائے،، ''شرارسنگ،، اور''خوابِ سنگیں،، کے علاوہ مطبوعہ''وداعِ بہار'' ، ''تلاش بہاراں'' اور'' دشتِ سوس'' ناولٹوں میں''چراغ لالہ''، ''داغ فراق'' ، ''آتش رفتہ'' ، '' روہی''، زہر کا رنگ،لہورنگ، شب تار کا رنگ اور''چہرہ بہ چہرہ روبرو'' شامل ہیں۔

بشریٰ رحمٰن ، رومانی ناول نگاری کا بڑا نام ہے انہوں نے بھی کل پندرہ ناول و ناولٹ لکھے جن میں بت شکن، خوب صورت، لازوال، براہ راست، لالہ ءصحرائی ، چارہ گر، بہشت،

اللہ میاں جی، لگن، بیگم صاحبہ، پیاسی ،پشیمان، عشق عشق، پے انگ گیسٹ اورایک آوارہ کی خاطر شامل ہیں۔

''لازوال'' ایک لڑکی رومانوی اور تصوراتی دنیا میں جینے والی نیا کی کہانی ہے، جسے حقیقی زندگی میں بہت صدمے سہنے پڑے ''خوب صورت'' ایک لڑکی رملا کی کہانی ہے جو ظاہری حسن کی دیوانی ہے ،اس میں دو کرداروں شان جو ظاہری اور معاذ جو باطنی حسن کا نمائندہ ہے میں تقابلی جائزہ سا ترتیب دیا گیا ہے اور ظاہری حسن پر کردار کے حسن کو ترجیح کا سبق تعمیر کیا ہے ''بیگم صاحبہ'' ایک یتیم بچے کی کفالت کی کہانی ہے'' چارہ گر'' نسلی شرافت کے موضوع کو بیان کرتی ہے ''لگن'' ایک امیر گھرانے کی ضدی لڑکی کے سلیقہ شعار بننے کا سفر ہے ''بہشت'' ماں بیٹے کے تعلق کے عروج و زوال کی کہانی ہے۔

بشریٰ رحمان کے ناولوں میں مثالی اور خیالی دنیاؤں میں جینے والی دوشیزائیں ہیں اور ان کی سیرتیں بھی مثالی ہیں اچھائی اور برائی کے مجسمے ،حسن اور بد صورتی کے سراپے، منتقم اور نرم دلی کی مثالیں مگر یہ سب کی سب غیر متوازن اور انتہائی رویوں کے کردار ہیں اور فطری و حقیقی زندگی سے دور ہیں ، انہی زنانہ ناول نگاروں کے لیے بہاول پور کے ناول نگار نقاد محمد خالد اختر نے لکھا ''ہماری ناول نویس خواتین اپنی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں لاتیں وہ لکھتے وقت یہ فراموش کردیتی ہیں کہ ناول کا اولین مقصد کہانی کہنا ہے کہانی جو دل کو لگے ہم محض ان کے دلی جذبات اور خیالات وتصورات سے آگاہ ہونے کے لیے انہیں نہیں پڑھتے وہ اپنی ارغوانی اڑانوں کو چھوڑ کر سادگی اور سچائی سے وہ کیوں نہیں کہتیں جو وہ کہنا چاہتی ہیں ۔ زندگی ان کے ارد گرد ہے اور اگر ان میں ''ہمدردی'' کا مادہ ہے تو وہ اپنے ماحول اور تجربے سے ہی ایک پڑھے جانے والے ناول کا تانا بانا بُن سکتی ہیں، غیر حقیقی اور فرضی چیز لکھنے سے بہتر ہے آدمی نہ لکھے۔ لیکن میری التجا (میں جانتا ہوں) صدا بصحرا ثابت ہوگی ممکن ہے مجھے سچی بات کہنے پر آڑے ہاتھوں بھی لیا جائے خاتونی ناولوں میں

(جیسا کہ ملکی فلموں میں) بعض روایات ایسی مضبوطی سے ٹھکی ہوئی ہیں کہ کوئی ایملی برانٹے سی لڑکی ہی ان سے انحراف کر سکتی ہے۔ اب وقت آ گیا ہے کہ یہ فرضی تصوراتی سخن طرازی ہمارے ناولوں اور کہانیوں میں سے دودھ کے بال کی طرح نکال کر پھینک دی جائے اس سے اُکائی کی سی کیفیت ہوتی ہے ان خاتون (اور دوسرے) ناول نویسوں کو جنہیں فطرت نے عطیہ دیا ہے اب نئے اُفق ڈھونڈنے چاہئیں'' (۲)

بشریٰ رحمٰن کے ناولوں کے اختتام ایک جیسے ہوتے ہیں اور ہیرو کو اس کی ہیروئین ضرور مل جاتی ہے۔ ان کے کردار اپنے رویے متضاد حد تک خود کو تبدیل کرتے ہیں اور نفرت محبت میں بدل جاتی ہے۔ لگن کی ہیروئین آزادہ روی چھوڑ کر گھریلو عورت بن جاتی ہے۔ رملا، معاذ سے نفرت کی بجائے محبت کرنے لگتی ہے۔ بیگم صاحبہ کا غیور احمد بے سہارا بچوں سے نفرت کی بجائے محبت کرنے لگتا ہے۔

بشریٰ رحمٰن کے جوڑوں میں اختلاف رقیب کی وجہ سے نہیں بلکہ زمینی ہم آہنگی کی کمی کی وجہ سے ہوتا ہے جس کی اصلاح ہو جاتی ہے لازول کی رملا، معاذ کی بدصورتی سے نفرت کرتی تھی۔ ''لگن'' کی ہیروئین عورت کی برتری کے خیال سے مرد سے نفرت کرتی ہے، چارہ گر کی ہیروئین محض حیا کی وجہ سے ہیرو سے دور رہتی ہے یعنی بشریٰ کی کہانیوں کے پھیر بڑے سادہ سے اور قابل اصلاح ہوتے ہیں جن کی اصلاح ہو جاتی ہے یوں ان کا ہر ناول ایک سکہ بند خوش کن اختتام پا لیتا ہے۔ ان کے ہاں حالات کی تبدیلی و اختلاف سے واقعات پروان چڑھتے ہیں، لیکن لامحالہ آخر میں سب ٹھیک ہو جاتا ہے کیونکہ یہ اختلاف اتنے چھوٹے اور سہل ہوتے ہیں دراصل یہ نابالغ بچوں خصوصاً لڑکیوں کی سطح کے مسائل ہوتے ہیں جن کی حیثیت اتنی پیچیدہ نہیں ہوتی کہ وہ سلجھ نہ سکیں۔ بشریٰ رحمٰن کے ہاں عورت کی کہانی ہے ان کے ناولوں کا تانا بانا عورت کے مختلف رشتوں اور تعلق سے تعمیر ہوتا ہے۔ بشریٰ کے ناولوں کے کرداروں سے تخصیصی غلطیاں ہوتی ہیں

جن کی بعد میں اصلاح ہو جاتی ہے اور سب کچھ درست ہو جاتا ہے۔

بشریٰ کے ہاں بات کہنے کا سلیقہ ہے۔ اور زبان پر ان کی گرفت ہے خاص طور پر زنانہ قسم کی گفتگو پر، وہ اپنے وسیع ذخیرہ ءلفظ سے بیان کو بہاتی چلی جاتی ہیں ان کے ہاں ایک مصنوعی سا فلسفیانہ پن ملتا ہے جو اکثر ان کے کردار استعمال کرتے ہیں لیکن اس طرح کیفیات حقیقت سے اور دور ہوتی چلی جاتی ہیں کیونکہ حقیقی زندگی میں کوئی اس طرح کے فلسفیانہ لیکچر ادا نہیں کرتا۔

جمیلہ ہاشمی کے مطبوعہ ناولوں میں ''وداعِ بہار'' کا موضوع تحریک آزادی ء ہندوستان، ''تلاشِ بہاراں'' کا آزادی ءنسواں اور ''دشتِ سوس'' کا حسین بن منصور حلاج ہے۔ ان کے غیر مطبوعہ ناولوں میں ''شرارِ سنگ'' میں ہندی ویدانیّت کو ''سیاہ سائے'' میں اسماعیلی فرقے کو اور خوابِ سنگیں میں یونی ورسٹی کے ماحول سے ایک دم الگ ہونے کے زمانے کی جذباتی کیفیات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یعنی جمیلہ ہاشمی کے ناولوں اپنی رومانویت کے باوجود اس سستی رومانویت سے بہت بلند اور اہمیت وعظمت کے حامل ہیں۔ خاص طور ان تمام موضوعات پر مصنفہ کا ایک مخصوص ومتعین نقطہ ءنظر ہے جس پر ان کے پورے ناول کار بند ہیں حتیٰ کہ ''دشتِ سوس'' تو ایک باقاعدہ تنازعے کی صورت اختیار کر گیا اور اس کے حق اور مخالفت میں باقاعدہ تنقیدیں لکھی گئیں جو اردو ناول کی تاریخ میں یادگار حیثیت کی حامل ہیں۔ یوں جمیلہ ہاشمی کی ناول نگاری کی ادبی حیثیت مسلم ہے۔

جمیلہ ہاشمی کی پہلی مکمل تخلیق ناول ''وداعِ بہار'' ہے جو 1951ء میں مکمل ہو گیا تھا، لیکن ابھی تک غیر مطبوعہ تھا، جسے راقم نیمدوّن ومرتب کر کے مطبوعہ صورت میں پیش کیا ہے۔ ''وداعِ بہار'' قیامِ پاکستان سے تین سال بعد تخلیق ہوا، کیونکہ ان دنوں ہجرت اور فسادات کے المیے کو شدت سے محسوس کیا جارہا تھا۔ اس لیے ہمارے تخلیق کار حصولِ آزادی کی روئیداد سنا کر لوگوں کو آزادی کی اہمیّت یاد دلانا چاہ رہے تھے کہ کس طرح

مجاہدین نے وطن آزاد کرایا ہے؟ اس کے لیے کس کس طرح کی قربانیاں دی گئی ہیں؟ یہ اُس نسل کی کہانی ہے جس نے ہمیں آزادی دلوائی ، پاکستان دیا۔

''سیاہ سائے'' جمیلہ ہاشمی کے لکھے ناولوں میں تاحال غیر مطبوعہ ہے ۔ اس میں اسماً کی کہانی بیان کی گئی ہے ۔ اس میں وحدتِ زمان و مکاں کا خیال نہیں رکھا گیا شہزادی کا محل ''الکیدار'' ہندوستان میں بتایا گیا ہے اور اس کے ایک کونے میں محل'' الحمرا'' ہے جس کا مقام سوڈان بتایا گیا ہے ۔عموماً یک رخے کردار پیش کیے گئے ہیں ۔نواب عماد پاشا ایک صائب الرائے کردار ہے لیکن شخصیت منفعل سی ہے ۔ شہزادی اسماً محبت کرنے والی نرم دل دوشیزہ ہے ۔وہ والد کی فرمان بردار اور مضبوط کردار کی مالک ہے۔ فاروق پاشا اور اس کا بیٹا منفی کردار ہیں اور بدی کی علامت کے طور پر سامنے آئے ہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے بھی یہ ایک کمزور ناول ہے

''شرارِ سنگ'' یہ جمیلہ ہاشمی کا دوسرا غیر مطبوعہ ناول ہے جس میں یونیورسٹی کے فوراًبعد کی زندگی کے رومان وحقیقت سے ٹکراؤ کے شب وروز پیش کیے گئے ہیں۔زندگی کے اس حساس اور جذباتی مرحلے میں نوجوانوں کی کیفیات کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ یہ ایک نوجوان کی کہانی ہے جو خود اس کہانی کا راوی ہے اس میں یادنگاری کے ساتھ خطوط کا سہارا بھی لیا گیا ہے ۔پورے ناول کی فضاً خاص مزاج اور رجحان کی حامل ہے اور کرداروں کے داخلی و جذباتی بحران کو پیش کرتی ہے ۔ یونیورسٹی کا دورانیہ ختم ہونے پر جدائی کے المیے کی پیدا کردہ حزنیہ فضاً پورے ناول پر چھائی ہوئی ہے۔ اس میں جامعہ میں بننے والوں جوڑوں کی کیفیات کا احوال بھی ہے اور ان کا انجام بھی ، خاص طور پر مالتی اور اوشا نامی لڑکیوں کے بہت دل کش کردار ہیں۔ یہ دراصل مصنفہ کی یونیورسٹی کے زمانوں کی یادیں ہیں اس ناول کے اسلوب میں گداز اور روانی ہے وہ بڑی اپنائیت سے اپنی بات کہتی چلی جاتی ہیں ۔

''خوابِ سنگیں'' اس ناول میں ہندو مہا گروؤں کے خاندان کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہ مصنفہ کے ہندی ویدانیت کے گہرے مطالعے کا آئینہ دار ہے کہانی مرکزی کردار کی زبانی بیان کی گئی ہے اس میں فلسفیانہ مباحث ہونے کے باوجود دل چسپی کا عنصر قائم رہتا ہے۔ یہ ایک مہا گرو اور ایک لڑکی ان پورنا کی کہانی ہے جس کا انجام ناستک بنا دیتا ہے اور پھر موہن تارہ ہے چھوٹی بہن جو سرتاپا ردِ عمل ہے۔ کرداروں میں ارتقأ پایا جاتا ہے، سچائی کی تلاش کے یہ مسافر، منفرد انداز میں ناول کا حصہ بنے ہیں۔ اس میں داسیوں کی عجب موہ لینے والی مرقع کشی کی گئی ہے اور ڈرامائی تاثر پیدا کرنے والا مکالمہ ہے جو برجستگی اور بے ساختگی کی داد کا حق دار ہے۔

''تلاشِ بہاراں''اس ناول کا حقیقی موضوع عورتوں کی عظمت وآزادی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے پت جھڑ کی آندھی میں بہاروں کی تلاش کی ہے۔ لیکن ناول کا مرکزی نقطہ عورت کی مظلومیّت اور اس کی آزادی کے خواب ہیں۔ اس ناول میں عورت مشرقی تہذیب کا مثالی کردار بن کر ابھرتی ہے تلاش بہاراں میں کنول کماری ٹھاکر کی پُرسوز زندگی ہے۔ اعجاز راہی اسے ''خواتین کے لکھے گئے ناولوں میں قرۃ العین حیدر کے بعد سب سے بڑا ناول'' قرار دیتے ہیں(۳) تلاش بہاراں میں نفسِ وحدت کی کمی ہے اس میں پلاٹ کی آزاد تکنیک برتی گئی لیکن اس سے خیالات وواقعات میں بکھراؤ یا پلاٹ کی بد نظمی کے سبب کوئی تاثر قائم نہیں ہوسکا۔ اس میں ڈپٹی نذیر احمد کی طرح کی لمبی لمبی تقریریں اکتاہٹ پیدا کرتی ہیں کبھی کبھی تکرار کا احساس ہوتا ہے بقول قرۃ العین حیدر'' اس کا محلِ وقوع کہاں ہے؟ بہت سی داستانیں اور قصے تم نے کہانی سے جوڑ دیے جس سے یہ اور الجھ گئی ہے'' (۴) اس کا اسلوب دل آویز ہے اس میں رنگین و جذباتی نثر استعمال کی گئی ہے اور اس میں عمدہ نثر کے کئی ٹکڑے ملتے ہیں۔ اس میں فضأ بندی کا کمال اور رواں اور بہتی ہوئی نثر ملتی ہے۔ اس میں رومانی احساس غالب ہے اور نثر میں شاعری کی

گئی ہے بقول نیلم فرزانہ ''یہ صحیح ہے کہ جستہ جستہ تلاشِ بہاراں میں وہ سب عناصر موجود ہیں جو اسے ایک کامیاب و یادگار ناول بنا دیتے لیکن بنیادی خرابی مرکزی کردار کی پیش کش میں ہے ۔ رومانوی اندازِ بیاں کی گہری دھند نے اس ناول کو نقصان پہنچایا ہے ، سب کچھ فضا میں تحلیل ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے'' (۵)۔

''دشت سوس'' حسین بن منصور حلاج کی داستانِ حیات ہے جسے ناول کے سانچے میں ڈھالا گیا ہے سلیم اختر کے خیال میں ''اگرچہ ناول میں وہ کئی طرح کے جذباتی کردار پیش کر چکی تھیں مگر حسین بن منصور حلاج کی تصویر کشی کا حق ادا کر دیا ۔ محسوس ہوتا ہے کہ گویا اب تک کا تمام کام دشتِ سوس کے لیے ابتدائی تربیت تھا'' (٦) دشت سوس کے پلاٹ کی ترتیب ایسے انداز میں ہوئی کہ خود مصنفہ نے اسے غنائیہ کا نام دیا ہے ۔ اس کے تین حصے ہیں ، صدائے ساز ، نغمہ ء شوق ، اور زمزمہ ء موت ہے ۔ ناول کا تار و پود اس فن کاری سے بُنا گیا ہے کہ فطری بہاؤ میں رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی حتیٰ کہ وجدانی کیفیات بھی عقلی توازن قائم رکھنے میں مناسب معاونت کرتی نظر آتی ہیں۔ اس میں واقعات کے تمام دھاگوں بڑی فنی مہارت سے بُنا گیا ہے اور انہیں قابلِ یقین انداز میں کہانی کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ دشتِ سوس کے دو معترضین حسن اختر ملک اور اسلم سراج الدین نے ناول پر تاریخ کے انحراف کا الزام لگایا ہے ۔ ان کا خیال ہے کہ دشتِ سوس میں سیاسی اور معاشرتی رخ سے پہلو تہی کی گئی ہے (۷) جمیلہ ہاشمی نے ان الزامات کا جواب دیتے ہوئے کہا '' میں ان لزامات کو نہیں مانتی ، میں نے ان کتابوں میں تاریخ مرتب کرنے کی کوشش نہیں کی ۔ یہ کام تاریخ نویسوں کا ہے ۔ میں نے ان کرداروں کو اپنے طور پر سمجھ کر لکھنے کی کوشش کی ہے جو انہیں میری طرح نہیں سمجھ سکے انہیں بے شک اختلافِ رائے کی آزادی ہے میں اتنا ضرور کہوں گی کہ میں نے تاریخ کو رد نہیں کیا (۸) حسن اختر ملک کی رائے میں اغول کا کردار پلاٹ کی تباہی کا باعث بنا ہے اور اسلم سراج الدین کے مطابق

اغول کا کردار فرضی ہے، پلاٹ کو یہ رخ دینے سے ناول ایک عظیم تاریخی ناول کی بجائے حسن و عشق کا قصہ بن کر رہ گیا ہے(۹) سلیم اختر نے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے کہا: ''جمیلہ ہاشمی نے اغول کا کردار تخلیق کر کے حقیقت بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ حق تک پہنچنے کی سیڑھی کا جواز بھی مہیا کر دیا ہے (۱۰) سراج منیر اس مسئلے پر یوں روشنی ڈالتے ہیں: "ان کرداروں کی حدود ہیں یعنی قرۃ العین طاہرہ جو بنیادی طور پر ایک جذباتی کردار ہے جب کہ منصور حلاج ایک روحانی بحران کا کردار ہے قرۃ العین طاہرہ کے کردار کے ساتھ روحانی سپورٹ (معاونت) موجود ہے جو اس کے بحران کو ظاہر کرتا ہے اور منصور حلاج کے ساتھ اغول کا کردار موجود ہے جو حسین کے جذباتی کردار کو سامنے لاتی ہے۔(۱۱) ان اعتراضات کا جواب جمیلہ ہاشمی نے یوں دیا: "اگر لوگوں کو حسین بن منصور حلاج کے متعلق رائے رکھنے کا حق ہے تو کیا مجھے نہیں ہے کیا مجھے اسے سمجھنے کا حق نہیں تھا؟ ۔۔۔ میں محض تاریخ کی کتاب تو نہیں لکھ رہی تھی اگر سلمان ندوی کو حسین بن منصور پر لکھنے کا حق تھا تو مجھے بھی اختیار تھا کہ اپنے طور پر اس کی سوانح حیات لکھوں " (۱۲) اس تمام بحث سے جو نتیجہ سامنے آیا ہے وہ یہ کہ جمیلہ ہاشمی نے تاریخ نہیں ناول لکھا ہے اور فن کی دی ہوئی آزادی کو استعمال کر کے حسین کی سوانح کا روحانی و باطنی پہلو اپنے تمام ارتقائی مراحل سمیت دکھایا ہے۔ بقول سلیم اختر ''وہ اس مصور کی مانند ہے جو اپنی تصویر کو زندگی سے قریب تر کرنے کے لئے ہر طرح کی رنگ استعمال کرتا ہے مگر اس سلسلے میں جمیلہ ہاشمی نے سب سے زیادہ جس چیز سے کام لیا ہے وہ ہے اس کی Emotional جذباتی نثر ہے وہ ویسے بھی ایسی نثر لکھنے میں مہارت رکھتی ہیں اور اپنے کرداروں کے جذباتی المیے اجاگر کرنے میں خصوصی کاوش کا ثبوت دیتی رہی ہیں چنانچہ ناول کی جذباتی فضاء کی تشکیل میں اس کا یہ جذباتی اور قدرے مغرب اسلوب خاصہ کار آمد ثابت ہوتا ہے''(۱۳)

محمد علی صدیقی کے خیال میں ''قرۃ العین حیدر اور جمیلہ ہاشمی میں ایک بیّن فرق ہے ،دونوں رومانوی متخیلہ کی اسیر نظر آتی ہیں لیکن جمیلہ ہاشمی قرۃ العین کے مقابلے میں زیادہ(Sensious) ہیں ۔خواجہ فریدؒ کی کافیوں میں بھی ایک مخصوص حسیت کارفرما ہوتی ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے ہاں تجریدی خیالات جس انداز میں تفرید ہوتے ہیں وہ اپنے علاقائی سرمایہء احساس و اظہار پر کامل اعتماد سے ہی پیدا ہوا ہے'' (۱۴) ان کی نثر میں آہنگی اور نغمگی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے'' دشت سوس'' میں شاعرانہ لوازمات سے بھرپور کام لیا ہے اس نے جگہ جگہ اپنے شعری احساس کو باقاعدہ نثری نظموں کا جامہ پہنایا ہے۔ ان کے فن کے بڑے معترضین بھی ان کی اس خوبی کو تسلیم کرتے ہیں ۔حسن اختر ملک نے ان کے اسلوب کو واقعی حسین اور دل کش قرار دیا ہے ان کے انداز بیان کی خوب صورتی کی تعریف نہ کرنا بخل ہے ،نئی دلکش تشبیہات سے اپنی مہارت میں مینا کاری کرتا اور برجستہ و بے ساختہ جملوں سے حسن تحریر کا جادو جگانا انہیں خوب آتا ہے دشت سوس کی کہانی حسین حلاج کی لحہ لحہ بدلتی نفسی کیفیات کی کہانی ہے ۔جس کا بیان بڑی قدرتِ کلام کا متقاضی تھا اور پھر اس میں قصہ گوئی کے اوصاف شامل کر کے اس کو قابلِ مطالعہ بنانے میں ''دشت سوس'' کی مکالماتی زبان کا بڑا حصہ ہے۔ اس میں ہمیں بشارتی انداز ملتا ہے جو جدید دور کے افسانے کی ایک منفرد خوبی سمجھی گئی ہے جو خاص طور پر منشاء یاد اور اس کے ہم نوا کہانی کاروں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ غرض جمیلہ ہاشمی کا مقام'' دشت سوس'' کی وجہ سے اردو ادب میں ہمیشہ بلند رہے گا۔

''جوگ کی رات'' یہ جمیلہ ہاشمی کا ایک نامکمل ناول ہے جس کی صرف تین قسطیں شائع ہوئیں یہ ناول انہوں نے ۱۹۷۵ء کے آغاز میں لکھنا شروع کیا مارچ ۱۹۷۷ء میں اس کی ایک قسط شائع ہوئی جمیلہ ہاشمی کی زندگی کی آخری تحریر بھی اسی ناول کا ایک حصہ ہے یعنی جس ناول کو جمیلہ ہاشمی نے ۱۹۷۵ء کے پہلے دن سے شروع کیا تھا اسے زندگی

کے آخری لمحے تک مکمل کرنے کی کوشش میں لگی رہیں اس دوران جمیلہ ہاشمی کے دو اہم تاریخی ناول ''چہرہ بہ چہرہ'' اور دشتِ سوس'' شائع ہوئے مگر جوگ کی رات ادھورا رہا۔'' جوگ کی رات'' نامی ناول، ان بے گھر جوگیوں کی علامت ہے جو بے وطن ہوئے۔ جمیلہ ہاشمی نے ان لوگوں کے گرد کہانی بنی ہے جنہوں نے زندگی میں وطن کے لیے جوگ لیا ہے ''نوری'' بنگال کی قحط سالی کے باعث ،مٹھی بھر چاول کے عوض بکنے والی، وہ لڑکی ہے جو ساری عمر بے گھری کی اذیت سے دو چار رہتی ہے۔ وہ امریکہ کی معتبر شخصیت کے طور پر اپنے آپ کو منواتی ہے اور آخر میں خودکشی کر لیتی ہے۔- یہ ناول بنیادی طور پر تحریک آزادی فلسطین کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے اس ناول کے لیے بہت تحقیق کی ہے اورقحط بنگال سے فلسطینیوں کی مصیبتوں تک کو ایک صف میں لانے کے لیے ان علاقوں کی معاشرت' جغرافیے' تہذیبوں اورتحریکوں پر میسر تمام مواد کا عرق ریزی سے مطالعہ کیا۔

جمیلہ ہاشمی کا اصل میدانِ تخلیق ناولٹ نگاری ہے کیونکہ وہ مزاجاً طویل الکلام تھیں ۔سلیم اختر بتاتے ہیں: ''وہ ایک Typical عورت تھیں مثلاً ٹیلی فون پر وہ بہت طویل گفتگو کی شوقین تھیں اور بلا مبالغہ گھنٹے ڈیڑھ گھنٹے کا فون نارمل تھا'' (۱۵) انہوں نے مختصر کہانیاں کم لکھیں وہ کسی بھی واقعہ یا موضوع کو اس کی تمام تفصیلات کے ساتھ پیش کرنے کی قائل ہیں جمیلہ ہاشمی کی طرزِ تخلیق پر خالد اختر نے یوں تبصرہ کیا ہے: ''وہ طویل افسانے یا ناولٹ میں خود کو ایٹ ہوم ،پاتی ہیں اور اسی فارم میں ان کے کمال کے جوہر پوری طرح کھلتے ہیں کس کو ان کا ناولٹ ''آتش رفتہ'' یاد نہیں، ان کے جوہر اس میں اپنے عروج پر ہیں'' (۱۶)

ان کے ناولٹوں میں ''چراغِ لالہ''، ''داغِ فراق''، ''آتش رفتہ''، ''روہی'' ،تین ناولٹوں کا مجموعہ''اپنا اپنا جہنم''اور'' چہرہ بہ چہرہ روبرو'' شامل ہیں۔ ان میں پہلا ناولٹ تاریخ اسلام کا ایک باب ہے اور آخری ناولٹ بھی اسلامی تاریخ سے متعلق ہے یوں اوّل و

آخر تاریخ اسلام ان کا موضوع رہا ہے ،درمیان میں ''داغِ فراق'' اور'' آتش رفتہ'' مشرقی پنجاب کی ثقافت کے ترجمان ہیں ''روہی'' چولستانی تہذیب کی نقش گری ہے اور ''اپنا اپنا جہنم'' کے ناولٹ شہری تہذیب کی نفسانفسی کی کیفیات اور روحانی تشنگی کو ظاہر کرتے ہیں جمیلہ ہاشمی نے پہلا ناولٹ ۱۹۵۳ء میں اور آخری ناولٹ ۱۹۸۳ء میں تخلیق کیا، ان تین عشروں کی ناولٹ نگاری میں موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے ۔اس میں رومان سے حقیقت کا سفر ملتا ہے ان ناولٹوں کے مرکزی کردار''نورا'' ،''جنداں'' ،''دادی (کرتار کور) '' ، ''مریم'' ،''مایا'' ،''تارہ'' ،''مارجری'' اور ''طاہرہ'' ہیں ،جو سب عورتیں ہیں۔ یوں جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری کا موضوع عورت ہے بلکہ اسے عورت کا دکھ قرار دیا جاسکتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی ایک مرکزی موضوع کو تحریکی انداز میں برقرار رکھنے کے باوجود تخلیقی طور پر ایک ہی مقام پر نہیں رکیں بلکہ ان کے ہاں تخلیقی ابعاد کا تنوع ملتا ہے ۔ وہ جس تہذیبی جہت کی طرف متوجہ ہوئی ہیں اس میں اس قدر ڈوب گئی ہیں اور اس کی اتنی بھرپور نمائندگی کی ہے کہ لگتا ہے کہ یہی ان کا اصل میدان تھا۔

جمیلہ ہاشمی نے ''چراغ لالہ'' ،''داغ فراق'' ، ''آتش رفتہ'' ، ''روہی'' ، زہر کا رنگ ،لہو رنگ ، شب تار کا رنگ اور ''چہرہ بہ چہرہ روبرو'' لکھے ''چراغ لالہ'' جمیلہ ہاشمی کا پہلا ناولٹ ہے جو ۱۹۵۵ء میں تحریر کیا گیا اور تاحال غیر مطبوعہ ہے یہ تاریخی ناولٹ ہے جس میں اسلامی تاریخ کا ایک باب پیش کیا گیا ہے اس کا موضوع مسلمان مجاہدوں کا کردار ہے جن کا مقصد خون بہانا نہیں بلکہ خدا کا پیغام لوگوں تک پہنچانا تھا اس میں نورا، ایک عیسائی لڑکی ،سالار محبوب اور مصباح اہم کردار ہیں۔

''داغِ فراق'' یہ ۱۹۵۹ء کے ماہنامہ'' سیپ'' کراچی کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا یہ جمیلہ ہاشمی کا پہلا مطبوعہ ناولٹ ہے جو مشرقی پنجاب کی دیہی تہذیب کو پیش کرتا ہے جس میں محض شک کی بنا پر بڑا بھائی اپنے بہت پیارے بھائی کو رات کی تاریکی میں قتل کر

دیتا ہے اور پھر ساری عمر اپنے کئے پر پچھتاتا ہے۔اس میں پنجاب کی دیہی زندگی کی ثقافتی نمائندگی کی گئی ہے ۔اس ناولٹ کی سب سے اہم خصوصیّت اس کی فضا ہے جس میں سوز اور گھلاوٹ نے پوری کہانی پر اثر ڈالا ہے ایک ٹیس پورے ناولٹ میں جاری وساری ہے ۔

''آتش رفتہ'' یہ جمیلہ ہاشمی کی پہلی مطبوعہ کتاب ہے اور محمد خالد اختر کے بقول ''سب سے پیاری کتاب'' (۱۷) ہے اسی کی وجہ سے مصنفہ کو ادبی دنیا میں اہم مقام حاصل ہوا یہ ناولٹ پہلے ماہنامہ ''داستان گو'' لاہور ۱۹۶۱ء میں قسط وار شائع اور بعد میں اسی ادارے سے کتابی شکل میں چھپا۔ یہ معصوم محبت کی دلدوز کہانی ہے جس کے پس منظر میں وحشیانہ انتقام کی فضا پھیلی ہوئی ہے ۔یہ ناولٹ بھی مشرقی پنجاب کی ثقافت کو پیش کرتا ہے اس میں دادی کرتار کور اپنے پوتے دلدار سنگھ کو اپنے خاوند کے قاتلوں سے بدلے کے لیے تیار کرتی ہے۔دادی کا کردار رضیہ فصیح احمد کے مطابق '' پُور پُور زندہ ہے اور اس کے جیتے جاگتے ہونے میں ہمیں ذرہ بھر بھی شُبہ نہیں'' (۱۸) بقول آغا سہیل'' وہ (جمیلہ ہاشمی) نفسیاتی جہت سے کرداروں کا مطالعہ گہرائی میں اتر کر کرتی ہیں'' (۱۹) ناولٹ کی سب سے اہم خصوصیّت دیہی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی اس قدر اچھوتی ترجمانی ہے۔ اسلوب، موضوع سے مطابقت رکھتا ہے اس کا علاقائی لہجہ اور لفظ رچاؤ پیدا کرتے ہیں اور اس میں ایک اُداسی کی فضا کا سحر ہے محمد علی صدیقی کے مطابق'' پنجاب کے مخلوط کلچر کے خاتمے پر امرتا پریتم کا نوحہ ،جمیلہ ہاشمی کی وہ ان مٹ یادیں بن گئیں جو اس لینڈ سکیپ کا حصہ بن گئے'' (۲۰) اس ناولٹ کو نقادوں مدّبر رضوی، رضیہ فصیح احمد،عبادت بریلوی،شمیم احمد، انتظار حسین، ذوالفقار تابش اور سائرہ ہاشمی نے بھی سراہا ہے ۔

''روہی'' پہلی بار رسالہ نیا دور کراچی کے شمارہ ۴۱۔۴۲ میں شائع ہوا، بعد میں اگست ۱۹۷۰ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔اس کا موضوع صحرائے چولستان کی ثقافت ہے لیکن محمد خالد اختر کے مطابق ''روہی ایک قاعدے اور ترتیب پر سوچی اور بنائی گئی کہانی لگتی

ہے‘‘(۲۱) روہی کے مرکزی کردار مریم اور امیرزادہ (واحد متکلم) ہیں۔ جمیلہ ہاشمی اس ناولٹ میں صحرائی معاشرت کے اتنے بھرپور اور مؤثر نقشے ترتیب دیتی ہیں کہ ہم چشمِ تصور سے ان صحرائی مناظر میں شامل ہوجاتے ہیں۔

’’زہر کا رنگ‘‘ یہ ناولٹ رسالہ نقوش لاہور کے جولائی ۱۹۷۰ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ یہ ’’مایا‘‘ کی کہانی ہے جسے مرکزی کردار منوہر پیش کرتا ہے اس ناولٹ میں واقعات اور کرداروں کی نفسی تحلیل کی گئی ہے اس کا پلاٹ پیچیدہ ہے جس میں گہرے پیچیدہ ہیر پھیر اور الجھنیں ہیں جنہیں ماہرانہ انداز میں سلجھایا گیا ہے۔ کہانی کی بنیاد جنس پر رکھی گئی ہے، منوہر کے چچی مایا سے تعلقات شروع ہوتے ہیں اور چچا گوتم لاشعوری طور پر ان ان کی حوصلہ افزائی کرتا ہے یہ تعلقات روپا کی پیدائش پر منتج ہوتے ہیں تو منوہر کی مایا سے نفرت اس تعلق کا زوال بنتی ہے۔ بقول کشور ناہید ’’جمیلہ نے عورت کا دکھ پیش کیا ہے وہ دکھ، جو صرف عورت ہی بخوبی سمجھ سکتی ہے‘‘(۲۲) یہ ناولٹ بقول الطاف قریشی ’’زہر رنگ مایا کی داستانِ ہوس ہے‘‘(۲۳) یہ ایک نفسیاتی طور را الجھی ہوئی شخصیت ہے جس کی بیس سال بڑے شخص ڈاکٹر گوتم سے شادی ہوگئی اور وہ جسم کے تقاضوں کے ہاتھوں بے راہ رو ہوگئی بقول وزیر آغا ’’وہ دروپدی ہے وہ سب کی ہے اور کسی کی بھی نہیں‘‘(۲۴)۔

’’لہو رنگ‘‘ یہ ناولٹ رسالہ نیادور کراچی کے شمارے ۵۹-۶۰ میں شائع ہوا۔ یہ نئی نسل کے باغی خیالات کی داستان ہے۔ یہ پہلا ناولٹ ہے جس میں جمیلہ ہاشمی نے پیشکش کی تکنیک بدلی ہے اور کہانی خود بیان کی ہے اس ناولٹ میں عہد کا نقشہ پیچ در پیچ انسانی صورتِ حال کے طور پر اُبھرتا ہے اس میں زندگی کی تصویر یک رخی نہیں بلکہ تہہ در تہہ ہے بقول مصنفہ کے ’’سیاست دان طلبہ کو پولیٹیکل آرگن بنا کر استعمال کر رہے تھے اس پس منظر میں ایک معصوم اور مظلوم عورت کو پورٹرے کیا ہے جس کی اب شادی نہیں ہوسکتی‘‘(۲۵) اس ناولٹ کے کرداروں کے نام ہندووانہ ہیں جو فوجی آمریت میں

درحدیثِ دیگراں کا انداز ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا ''تارہ محبت کی دیوی ہے مگر اس کی محبت جنس کے تیز رنگوں سے آلودہ نہیں ۔۔۔وہ کالی نہیں سیتا ہے وفادار، اندر ہی اندر اپنے دکھ میں بھسم ہو جانے والی'' (۲۶) اور ''اردو کے معرکۃ الآرا افسانوں میں اب جمیلہ ہاشمی کا لہو رنگ بھی شامل ہے'' (۲۷)۔

''شب رتار کا رنگ'' یہ اس مجموعے کا تیسرا اور آخری ناولٹ ہے موضوع کے لحاظ سے یہ قرض دار اور قرض خواہ ملکوں کی کہانی ہے۔ بظاہر ہندوستان کا نام لے کر اپنی قوم کے شعور کو جھنجھوڑنے کی کوشش کی گئی ہے یاد رہے کہ یہ ناولٹ ۱۹۷۳ء میں لکھا جارہا ہے اور آج تیس سال بعد اس رویے کے بھیانک نتائج قوم بھگت رہی ہے اس وقت مصنفہ کو امریکی مہمانوں پر اعتراض تھا مارجری، کا کردار ناولٹ کا محور ہے جو بقول اختر جمال کے ''ایک سامراجی ایجنٹ کا مکمل اور کامیاب نمائندہ کردار ہے'' (۲۸)۔

''چہرہ بہ چہرہ روبرو'' ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ یہ قرۃ العین طاہرؔہ کی زندگی پر لکھا گیا ہے۔ جس نے فرسودہ قدروں کے خلاف جنگ کی اور عورت کی آزادی کی تحریک کی علم برداری کی۔ اس ناولٹ میں طاہرؔہ کی سیاسی و سماجی شخصیتی پہلو کے علاوہ روحانی پہلو اور خاص طور پر گھریلو اور ذاتی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ اس ناولٹ کا پلاٹ خستہ اور ادھڑا ہوا ہے، کہانی کو نو ابواب میں پیش کیا گیا ہے، اسلوب ادق ہے بقول شہزاد منظر ''اس ناول سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں'' (۲۹) اس ناولٹ میں، مناجاتیں تخلیق کی گئی ہیں جو آج کی نثری نظموں کا سرنامہ ہیں۔ یہ ناولٹ اردو کے تاریخی ناول کی روایت میں اضافہ ہے

جمیلہ ہاشمی کا ہر ناولٹ اپنے مقصد کے لیے واضح اور مؤثر راہ اختیار کرتا ہے ابتداً میں مائیکے دیس پنجاب کے نسوانی کرداروں کی جلالتوں، عزم اور ہمتوں کے نقشے دکھائے، سسرالی دیس میں صحرائے چولستان کی آزادہ روی و بے باکی دکھائی، شہر آئیں تو وہاں بھی عورت ہی موضوع بنی یہ ساری جہتیں رومانویت سے لبریز تھیں آخری عمر میں روحانی بالیدگی

کی راہ اپنائی اور بے مثل طاہرہ کو اپنے ناولٹ کا موضوع بنایا جو عورت کے سماجی نظریاتی سفر میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ پہلا ناولٹ ۱۹۵۵ء میں اور آخری ناولٹ ۱۹۷۵ء میں تحریر کیا اس بیس سالہ ناولٹ نگاری میں بقول سلیم اختر رومان سے تصوّف کی طرف سفر ملتا ہے ۔اس تخلیقی سفر میں بقول انور سدید'' دیہات نگاری جمیلہ ہاشمی کے فن کی مخصوص جہت ہے''(۳۰) آخر میں ان کی طرزِ تخلیق پر محمد خالد اختر کا بھرپور تبصرہ ملاحظہ فرمائیے'' یہ اس مخصوص جینئس کی اپنی ریت ،اپنا ڈھنگ ہے وہ، میں یقین کرتا ہوں ان ادیبوں میں سے ہیں جو اپنے تخلیقی ڈیمن کے ہاتھوں بے بس اور لاچار ہوتے ہیں ایک بار جب قلم کاغذ پہ دھرتے ہیں تو انہیں الفاظ پہ قابو نہیں رہتا وہ اپنی من مانی کرتے ہوئے کہیں اٹکے بغیر بگٹٹ دوڑنے لگتے ہیں (صنف) مختصر افسانہ جو اختصار اور انتہائی ضبط کا متقاضی ہے ایسے جینئس کو راس نہیں آسکتی۔۔۔ وہ ناولٹ میں خود کو ایٹ ہوم پاتی ہیں''(۳۱)۔

جمیلہ ہاشمی کی ناول نگاری کی سب سے اہم خصوصیت ان کا اسلوب ہے وہ شاعرانہ نثر لکھتی ہیں جس میں ندی کی سی روانی ہے وہ اپنے ناولوں میں ایک رومانی فضا بنا لیتی ہیں ۔ ان کے ہاں وسیع ذخیرہ ءلفظ ہے ۔موضوعاتی تناظر ان کے ہاں لسانی تنوع کا باعث بنتا ہے''تلاشِ بہاراں،، شرارِ سنگ''اور'' اپنا اپنا جہنم'' کے ناولٹوں میں ہندی الفاظ و اساطیری اصطلاحات نے موضوع کے مطابق فضا ترتیب دی ہے تو'' داغِ فراق'' اور'' آتشِ رفتہ'' میں پنجابی الفاظ و لہجے نے اس دھرتی کے تعلق میں گہرا رچاؤ پیدا کیا ہے جبکہ''روہی'' میں سرائیکی الفاظ اور لہجہ وہاں کی چولستانی معاشرت کا قرب ظاہر کرتے ہیں ۔ ''چہرہ بہ چہرہ رو برو'' اور''دشتِ سوس'' میں فارسی لفظیات کا غلبہ ہے اور اسلامی ما بعد الطبعیات کی اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں ۔ کسی ایک ادیب کے ہاں اسلوبیاتی تنوع کی یہ انوکھی مثال ہے ۔اور اردو ناول نگاری میں بے نظیر ہے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

۱۔جاوید اختر سید،اردو کی خواتین ناول نگار، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء

۲۔محمد خالد اختر،فنون لاہور، دسمبر ۱۹۶۹ء،ص ۱۴۱

۳۔اعجاز راہی، مضمون پاکستان میں اردو ناول،مشمولہ پاکستانی ادب، اکادمی ادبیات، اسلام آباد،ص ۳۷

۴۔قرۃ العین حیدر کا مکتوب ،بنام جمیلہ ہاشمی، از ممبئی، محررہ ۵ دسمبر ۱۹۶۲ء

۵۔نیلم فرزانہ، اردو ادب کی خواتین ناول نگار، فکشن ہاؤس، لاہور ۱۹۹۲ء، ص ۲۶۰

۶۔ سلیم اختر ،داستان اور ناول، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴۵

۷۔ اسلم سراج الدین، حسین ، دشتِ سوس میں، مشمولہ فنون ،لاہور، شمارہ ۲۳، نومبر ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۶

۸۔جمیلہ ہاشمی ، استفسار از حمیرہ اطہر، مطبوعہ ہفت روزہ اخبار خواتین، کراچی، اشاعت ۷ تا ۱۴ ،اکتوبر ۱۹۸۷ء، ص ۲۰

۹۔محولہ بالا ۷، ص ۱۳۷

۱۰۔محولہ بالا ۶ ،ص ۱۴۷

۱۱۔سراج منیر، معاصر، لاہور، اگست ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۳

۱۲۔محولہ بالا حمیرہ اطہر ۸، ص ۲۱

۱۳۔محولہ بالا ۶، ص ۱۵۰

۱۴۔محمد علی صدیقی ،جمیلہ ہاشمی فن کے آئینے میں، مشمولہ رسالہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۴۰، ص ۶۰۴

۱۵۔راقم الحرف، استفسار از ڈاکٹر سلیم اختر ، بمقام شعبہ اردو اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور، بتاریخ ۳۱ فروری ۱۹۹۵ء

۱۶۔محولہ بالا ۲، ص ۱۵۲

۱۷۔محمد خالد اختر، ''جمیلہ ہاشمی'' رسالہ فنون، لاہور، جون ۱۹۸۸ء ص ۳۷۶

۱۸۔رضیہ فصیح احمد، جمیلہ کا فن، رسالہ قند، مردان، جنوری ۱۹۷۵ء ص ۱۲۱

۱۹۔آغا سہیل، استفسار از راقم الحروف، بمقام ایف سی کالج لاہور، بتاریخ ۱۶ جنوری ۱۹۹۵ء

۲۰۔محولہ بالا ۱۴، ص ۶۰۴

۲۱۔محولہ بالا ۱۷، ص ۳۷۷

۲۲۔کشور ناہید، استفسار از راقم، بمقام سرکٹ ہاؤس بہاول پور بتاریخ ۱۳ فروری ۱۹۹۵ء

۲۳۔الطاف حسن قریشی، اردو ڈائجسٹ، لاہور، فروری ۱۹۷۳ء، ص ۲۰۲

۲۴۔وزیر آغا، اپنا اپنا جہنم، رسالہ اردو زبان، سرگودھا، شمارہ ۲۳، ص ۴۹

۲۵۔جمیلہ ہاشمی استفسار از آغا سہیل، جمیلہ ہاشمی سے ایک ملاقات، رسالہ ماہِ نو، لاہور، جون ۱۹۷۵ء، ص ۴۴

۲۶۔محولہ بالا ۲۴، ص ۴۸

۲۷۔محولہ بالا ۲۴، ص ۵۰

۲۸۔اختر جمال، رسالہ قند، مردان، جنوری ۱۹۷۵ء، ص ۱۲۲

۲۹۔شہزاد منظر، ناول جلد دوم، مرتب مشفق خواجہ راول پنڈی، ۱۹۸۰ء، ص ۴۶

۳۰۔انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۲۴

۳۱۔محولہ بالا ۱۷، ص ۳۷۶

کتابیات

۱۔اردو ادب کی خواتین ناول نگار، از نیلم فرزانہ، فکشن ہاؤس، لاہور، ۱۹۹۲ء

۲۔اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، از سلیم اختر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، بار اول، ۱۹۷۵ء

۳۔اردو کی ناول نگار خواتین، از جاوید اختر ، سنگ میل پبل کیشنز ،لاہور، ۱۹۹۷ء

۴۔اردو ناول آزادی کے بعد، از اسلم آزاد، سیمانت پرکاش دریا گنج، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء

۵۔بہاول پور میں اردو، مسعود حسن شہاب، اردو اکیڈمی بہاول پور، ۱۹۸۰ء

۶۔ پاکستانی ادب، از اکادمی ادبیات ،اسلام آباد،

۷۔داستان اور ناول، از سلیم اختر، لاہور، ۱۹۹۱ء

۸۔قرۃ العین طاہرہ، از کلارہ اے ایچ، مترجم شمشیر علی، ماہنامہ سپوتنک ، کلاسیک لاہور،
اگست ۱۹۹۸ء

۹۔قرۃ العین طاہرہ، از مارتھا روٹ، مترجم عباس علی، بہائی پبلشنگ ٹرسٹ، کراچی ۱۹۳۸ء

۱۰۔ کتابی چہرے ،از ضمیر جعفری، راولپنڈی، ۱۹۷۶ء،

۱۱۔معاصر ادب، از جمیل جالبی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ، ۱۹۹۱ء

۱۲۔ناول، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد دوم، تخلیقی ادب ،راول پنڈی ، ۱۹۸۰ء

۱۳۔ ہندو پاک میں اردو ناول ، از انور پاشا ، پیش رو پبلی کیشنز، دہلی، ۱۹۹۲ء

۱۴۔ یہ صورت گر کچھ خوابوں کے، طاہر مسعود، کراچی، ۱۹۸۵ء

رسائل

۱۔سالنامہ ’’آج کل‘‘، دہلی، اگست ۱۹۷۵ء

۲۔ ماہنامہ ’’افکار‘‘ کراچی، جولائی ۱۹۷۹ء، شمارہ ۱۱۲، ستمبر ۱۹۶۶ء، جنوری ۱۹۷۱ء، جنوری ۱۹۷۷ء

۳۔مجلّہ ’’فنون‘‘ لاہور جلد ۱۸، شمارہ ۵، ۶ اپریل ۱۹۷۴ء......شمارہ ۲۳، نومبر ۱۹۸۵ء،
اکتوبر ۶۳، ستمبر ۶۴، نومبر ۶۳، ، حروف بہاول پور، جنوری ۱۹۷۲ء اور اجنوری ۱۹۷۸ء

۴۔ماہنامہ ’’ماہِ نو‘‘، لاہور، مئی ۱۹۷۵ء

۵۔ دوماہی ’’محور‘‘، دہلی، جون ۱۹۶۲ء،

۶۔ماہنامہ ''معاصر'' لاہور، اگست ۱۹۸۳ء

۷۔مجلّہ ''نقوش''، لاہور، شمارہ ۱۴۱، ستمبر ۱۹۷۴ء

۸۔ہفت روزہ ''اخبارِ جہاں'' کراچی، ۱۵ جنوری ۱۹۸۸ء

۹۔ہفت روزہ ''اخبار خواتین''، کراچی، ۷ تا ۱۴ جون ۱۹۸۷ء

مکتوب

۔ قرۃالعین حیدر، مکتوب بنام جمیلہ ہاشمی، از ممبئی، محررہ ۵ دسمبر ۱۹۶۲ء، عکس مملوکہ راقم

ڈاکٹر عقیلہ جاوید

بیانیہ افسانہ کیا ہے؟

A descriptive narrative form has been the popular style of Urdu short story. In this article, after defining the narrative, the writer has discussed the harmony between narrative style and techniques and its historical importances. She has supported her arguments with examples from short stories written in this form.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

بیانیہ کا مطلب ہے واقعات کا سلسلہ وار یا تاریخ وار بیان ۔ دوسرے لفظوں میں کسی واقعہ یا عمل کو ایک خاص وقت کے تناظر میں اس طرح بیان کرنا کہ اس کے نتائج پر مشتمل ایسی تحریر یا تقریر سامنے آئے جو وضاحتی اور تشریحی ہو ۔ مختصراً یہ کہ واقعے کو ترتیب وار کھول کر بیان کرنا ۔

افسانہ نگار جب مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کرتا ہے تو اسلوب مختلف پیرائیہ اظہار اختیار کرتا ہے ۔ یہ اسلوب کبھی تو افسانہ نگار کی اپنی صلاحیت اور کبھی افسانے کے تقاضے پر منحصر ہوتا ہے ۔ اسلوب افسانے کے مجموعی تاثر کو بڑھانے یا کم کرنے میں معاونت کرتا ہے ۔ عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ افسانے کا سب سے آسان ترین اسلوب بیانیہ ہے ۔

بیانیہ افسانے میں واقعہ پر زیادہ زور دیا جاتا ہے ۔ بعض اوقات معمولی واقعات اور اتفاقات کے بیان سے بھی کہانی کا تانا بانا بُنا جاتا ہے ۔ اس میں

افسانہ نگار صرف واقعات اور حالات کے بیان پر اکتفا کرتا ہے ۔ رائے زنی نہیں کرتا نہ ہی کوئی مشورہ دیتا ہے ۔ یہ درست ہے کہ اس قسم کے افسانوں میں قصہ کا دخل زیادہ ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اگر فن کے لوازمات کو نہ برتا جائے تو بیانیہ سپاٹ ہو کر رہ جاتا ہے ۔ ہر قصے کو بیان کرنے کے لیے اس کی ابتدا وسط اور انجام کو مدِنظر رکھا جاتا ہے ۔ کڑی سے کڑی جڑی ہوتی ہے ۔ شروع سے آخر تک پلاٹ کی ہم آہنگی کا خیال رکھا جاتا ہے ۔ پڑھنے والے کو اس بات کا موقع نہیں دیا جاتا کہ افسانہ پڑھتے پڑھتے وہ یہ سوچے کہ یہ حادثہ کہاں سے رونما ہو گیا اور اس سے افسانے کے موضوع کا کیا رشتہ تلاش کیا جائے ۔ نیز غیر ضروری کرداروں سے اجتناب برتا جاتا ہے اور ہر ہر لفظ افسانے کے موضوع کو اجاگر کرنے میں معاونت کرتا ہے۔ ایسے میں اگر ایک لفظ بھی اپنی جگہ سے ہٹا دیا جائے تو گویا وہ لڑی ٹوٹ جاتی ہے جسے احساس کے دھاگے میں پرو دیا جاتا ہے اور یہ تو طے شدہ بات ہے کہ واقعات اور حقائق کو ایک لڑی میں یوں پرونا کہ ان کے درمیان کسی نہ کسی طرح ربط پیدا ہو جائے بیانیہ کی پہچان ہے۔ بیانیہ دراصل ہمارے افسانے کو روایتی کہانی سے جوڑتا ہے اور روایتی بیانیہ پر استوار افسانہ پلاٹ واقعہ اور کردار کو مرکزیت دیتا ہے ۔

پریم چند کے بعد لکھے جانے والے افسانوں کی ایک نمایاں خصوصیت تکنیک کا تنوع اور ہیت کا نیا تجربہ ہے مثلاً پریم چند سکول کے افسانہ نگاروں کے افسانے میں پلاٹ لازمی ہوتا ہے۔ جس کی بنیاد پر کہانی کی تعمیر ہوتی تھی۔ اس کے برعکس انگارے گروپ یا اس کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کے ہاں پلاٹ لازمی جزو نہیں رہا۔ اس کے برعکس افسانے میں کردار نگاری کا آغاز ہوا اور کرداری افسانے لکھے جانے لگے۔ جس میں کرداروں کے ذہنی اور نفسیاتی تجربے کا رواج عام ہو گیا۔ اور افسانہ نگار خارجی حالات کے بیان کے ساتھ ساتھ کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کا تجزیہ کرنے لگا۔تجزیاتی افسانہ بیانیہ افسانے

سے بالکل الگ ہو جاتا ہے اور اس میں پلاٹ کو ضروری نہیں سمجھا جاتا۔جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ افسانے سے کہانی کا روایتی تصور ختم ہو گیا مثلاً سجاد ظہیر کے افسانے ''نیند نہیں آتی'' میں پلاٹ تقریباً غائب ہے۔اس افسانے میں کردار کی صرف کیفیت کا اظہار ہے۔بلکہ '' انگارے '' کے تو کم و بیش تمام افسانے روایتی انداز کی کہانی کی نفی کرتے ہیں اور بعد میں آنے والوں نے افسانے کے نام پر جو کچھ لکھا اس کے لیے بعض اوقات یہ طے کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ہم کیا پڑھ رہے ہیں۔ افسانے میں روایتی مفہوم میں کہانی بیشک موجود نہ ہو لیکن کوئی ایسا واقعہ تو ہونا چاہیے جو اپنے عہد کی ترجمانی کرے۔ کیا یہ ہمارا عہد محض آڑھی ترچھی لائینوں کا گورکھ دھندہ ہے یا ریشمی ڈور کا الجھا ہو گولا کہ اس کا ابتدائی سرا پکڑے پکڑے افسانہ ختم ہو جاتا ہے اور انسان خالی ذہن سے صفحات الٹتا پلٹتا رہ جاتا ہے۔ افسانے میں اصلاحی رجحان کو کبھی بھی تحسین کی نظر سے نہیں دیکھا گیا۔ مگر جدید افسانہ سوائے مدعا نگاری کے کچھ نہیں۔ اپنے مقصد کو مخصوص زبان اور پیرائے اظہار میں عوام کے سامنے لانا۔جس میں کہانی کا وجود نہ ہونے کے برابر ہو۔ زبردستی افسانے کی ذیل میں لانا ہے۔موضوع کی حد تک انگارے گروپ کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں عسکری، منٹو، عصمت اور ممتازمفتی وغیرہ آتے ہیں۔لیکن انہوں نے اپنے فن میں ذاتی مشاہدےاور تجربے کو برتا ہے۔اس لیے کہانی اور پلاٹ کو نظر انداز نہیں کیا اور زیادہ تربیانیہ تکنیک کو برتا ہے۔افسانے میں پلاٹ،واقعات اور کرداروں کو بیانیہ تکنیک میں کامیابی سے برتنے والوں میں غلام عباس، بیدی، کرشن چندر، عظیم بیگ چغتائی، احمد ندیم قاسمی، شوکت صدیقی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور ابراہیم جلیس وغیرہ شامل ہیں۔

ان میں عصمت چغتائی پلاٹ کی ترتیب ، کرداروں کی تخلیق اور زبان و بیان میں انتہائی بلندی پر نظر آتی ہیں ۔ ان کے گھریلو زندگی پر مبنی افسانے چھوٹے چھوٹے واقعات سمیت قاری کے لیے دلچسپی پیدا کرتے ہیں ۔

منٹو کو ہمیشہ تلخ حقیقت نگار کہا گیا مگر کہانی کی چاشنی ان کے فن کی جان ہے۔

وارث علوی کے بقول :

'' منٹو نے غیر ضروری تفصیلات ، جزئیات نگاری ، آرائشی تشبیہات ، فضا بندی ، منظر نگاری ، سماجی آداب و اطوار اور نفسیاتی پیچ و خم کے بیان سے احتراز کر کے اپنے بیانیہ کو اس حد تک کفایت شعارانہ بنایا کہ بادی النظر میں بس یہی لگتا ہے کہ وہ تو ایک کہانی کہہ رہا ہے'' ۔

یہاں میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ منٹو کے ہاں اگر مندرجہ بالا لوازمات سے احتراز برتا گیا ہے تو پھر یہ کہنے میں باک نہیں ہونا چاہیے کہ منٹو کے ہاں تمام صفات افسانوی پائی جاتی ہیں اور اگر کہانی اور افسانے کے فن کو مدنظر رکھا جائے تو شروع سے آخر تک افسانہ نگار ہی رہتا ہے ۔ اسے کہانی کار نہیں کہیں گے۔ بیدی کے ہاں کہانی کا آغاز چونکا دینے والا نہیں ہوتا لیکن خاتمے پر اثر دیرپا اور گہرا ہوتا ہے ۔ واقعات کو فنکاری سے برتنے والا ایک بڑا نام غلام عباس کا بھی ہے جن کے افسانوں میں شروع سے آخر تک ایک توازن پایا جاتا ہے ۔ عام طور پر ترقی پسندوں سے یہ شکایت رہی ہے کہ انہوں نے نچلے طبقے کی زندگی تو پیش کی مگر اس طبقے کو مکمل سچائی سے پیش کرنے والے کم ہیں ۔ ان کے جذبات اور احساسات کی نمائندگی کرتے وقت حقیقت کے برعکس رومانوی رویہ اپنایا جاتا ہے۔ ترقی پسند افسانہ صرف وہ کامیاب ہے جس میں واقعات کے انتخاب و ترتیب اور کرداروں سے ترقی پسندی کا کام لیا گیا ۔ جن افسانہ نگاروں نے کرداروں کے آئینے میں سیاست اور اقتصادیات پر مستقل لیکچر شامل کر دیے وہ اپنے فن سے انصاف نہیں کر سکے ۔ تفصیل و طوالت اور غیر ضروری جزئیات نگاری بیانیہ افسانے کی روح کے منافی ہے ۔ اس حوالے سے ابوالفضل صدیقی کی مثال دی جا سکتی ہے جنہوں نے اترپردیش کے دیہی معاشرے کی عکاسی کی مگر جزئیات نگاری

اور مخصوص اندازِ بیان کی وجہ سے ان کا افسانہ گراں گزرتا ہے ۔

خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کے ہاں موضوعات اور پلاٹ کے حوالے سے یکسانیت پائی جاتی ہے مگر خدیجہ میں فنی پختگی نسبتاً زیادہ ہے ۔ افسانے کی تکنیک اور اسلوب کو کامیابی سے برتنے والوں میں اختر حسین رائے پوری اور محمد حسن عسکری بھی اہم افسانہ نگار ہیں ۔ خصوصاً اختر حسین رائے پوری کے افسانے کی سب سے بڑی خوبی ان کا اندازِ بیان ہے ۔ ان دونوں افسانہ نگاروں نے مغربی افسانہ نگاروں کا بھرپور مطالعہ کیا لیکن افسانے کے فنی اصولوں کو مدنظر رکھا ۔

یہ سب افسانے کے بڑے نام اسی لیے ہیں کہ ان کے ہاں کلاسیکی روایت سے بے اعتنائی نہیں پائی جاتی اور نہ مطالعے اور مشاہدے کا فقدان ہے ۔ لہٰذا مستقبل کے لیے انہوں نے قابلِ قدر ورثہ چھوڑا ہے ۔ یہ وہ ترقی پسند ہیں جنہوں نے مزدوروں پر نہیں لکھا بلکہ زندگی پر لکھا اور زندگی میں کبھی بھی واقعات کی کمی نہیں رہی۔

بقول ڈاکٹر صادق :

> ”مجموعی طور پر ترقی پسند افسانہ ایک ایسے اسلوب کا حامل ہے جس میں راست بیانیہ پر زیادہ زور ملتا ہے ۔ عوام کو ان مسائل سے آگاہی دلانے کے لیے نیز ان کے شعور میں تبدیلی پیدا کرنے کی غرض سے ایک ایسی زبان اور ایک ایسے اسلوب کی ضرورت تھی جس میں پیچیدگی کی بجائے وضاحت ہو ۔ اس کے علاوہ ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ پیدا نہ ہو“ ۔

ایسا تب ہی ممکن تھا جب طبقاتی اور سماجی شعور کو واقعات کے آئینے میں دیکھا جاتا ، لیکن افسانوی فن کو گھڑے گھڑائے پلاٹ ، حد سے زیادہ احتیاط اور شعوری کوشش کے نتیجے میں بے روح اور بے اثر بھی بنا دیا جاتا ہے جس کی مثال آزادی کے بعد کا اردو افسانہ ہے جو فوری طور پر متاثر نہیں کر سکا ۔ کیونکہ حقیقت کو جذباتی انداز میں رقم کر دینا افسانہ نہیں کہلاتا اور نہ انسانیت کو بچانے

کے لیے پروپیگنڈے کی ضرورت ہوتی ہے ۔ افسانوی فن تو جذبے کو ہلکی آنچ دے کر پختگی عطا کرتا ہے کیوں کہ فن میں کچا پن بہت دیر تک حلق سے نہیں اتارا جا سکتا ۔ اس لیے بیشمار تخلیقات اکائیوں کا باعث بھی بنیں جن افسانہ نگاروں نے تکنیک اور تراش خراش کا خیال رکھا ان میں کرشن چندر ، عصمت چغتائی ، منٹو ، ممتاز مفتی ، بیدی ، قاسمی ، انتظار اور خدیجہ مستور کے کئی خوبصورت افسانے شامل ہیں ۔

قیام پاکستان کے بعد بہت سے ایسے موضوعات جن پر کہانیاں لکھی گئیں تھیں اب قابل اعتنانہ سمجھا گیا ۔ مثلاً سماجی بغاوت ، طبقاتی جدوجہد ، بےروزگاری ، بھوک ، ہاں البتہ کچھ عرصہ تک جنسی بھوک کی طرف توجہ رہی ۔ یہ رجحان عارضی طور پر ابھرا لیکن جلد ختم ہو گیا ، لکھنے والے وہی منٹو ، مفتی اور عصمت تھے ۔ البتہ ان کا ساتھ عزیز احمد اور آغا بابر وغیرہ نے دیا ۔

روایتی افسانے کے حوالے سے اسی دوران اشفاق احمد ، اے حمید ، انتظار حسین اور شوکت صدیقی نئی نسل کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ انہوں نے روایتی بیانیہ انداز میں سیدھے سادے افسانے لکھے لیکن یہ لوگ کسی اہم رجحان کے عکاس نہیں ہیں ۔ بقول عبادت بریلوی :

”زندگی میں کوئی تحریک نہیں ۔ اسی لیے اس میں فکروخیال کے لیے راہیں بند ہیں ۔ اس کا اثر ہمارے افسانے پر بھی ہوا ہے ۔ بے حسی کے علم میں افسانے کو فروغ نہیں ہوتا ۔ افسانے تو آج بھی لکھے جا رہے ہیں لیکن اس میں بے حسی کا ماحول ہے ۔ یہی سبب ہے کہ افسانے میں آج ایک طرح کا لجلجا پن آ گیا ہے وہ چونکاتا نہیں ۔ اس سے خون میں گرمی پیدا نہیں ہوتی اس میں تو بس سیدھی سادی سپاٹ باتیں ہیں جن کو خالص بیانیہ انداز میں پیش کر دیا جاتا ہے ۔ کوئی تیز اور تند خیال ان کے ذہنوں میں پیدا ہی نہیں ہوتا ۔ ایک طرح کا

کھوکھلا پن پیدا ہو گیا ہے ۔''

یہ جمود طاری ہوا 60ء کی دہائی میں بیانیہ افسانے کی روایت دم توڑتی دکھائی دیتی ہے۔ رشید امجد ، انور سجاد اور انتظار حسین کی تقلید میں بے شمار نئے لکھنے والوں نے علامتی افسانے کا رخ کیا جس کا تجربہ پہلے پہل کرشن چندر، عزیز احمد ، ممتاز شیریں ، سجاد، ظہیر اور احمد علی وغیرہ کر چکے تھے اور بعد میں افسانہ '' پھندے '' اس کی ایک مثال ہے ۔

شہزاد منظر نے علامتی افسانہ لکھنے کی چند ایک وجوہات بیان کی ہیں جو بہت حد تک درست ہیں مثلاً '' پہلی وجہ ہے کہ اس کے دور کے بلند قامت افسانہ نگاروں کے مقابلے میں نئی نسل کی اپنی شناخت کا مسئلہ ، دوسری وجہ ترقی پسند افسانے کی راست گوئی اور سپاٹ بیانیہ طرزِ اظہار سے اکتاہٹ اور اس کے ردِ عمل میں علامتی اسلوب کا رواج (یہاں میں وضاحت کرتی چلوں کہ بیانیہ اسلوب ہے نہ کہ تکنیک، آپ اس اسلوب کے ذریعے مختلف تکنیکس کے تجربات کر سکتے ہیں) تیسری وجہ اظہار و بیان میں ندرت کی تلاش اور چوتھی اور سب سے بڑی وجہ عصر کا جبر ، یعنی دستورِ زباں بندی میں اظہار کے بالواسطہ طریقے ۔''

جہاں تک پہلی وجہ کا تعلق ہے تو انتظار حسین اور انور سدید نے اپنے پہلے مجموعے یعنی ''گلی کوچے اور چرواہا '' میں روایتی بیانیہ افسانے کے زور پر اپنی شناخت کروائی اور اپنی تخلیقی صلاحیت کو منوایا لیکن بعد مین انتظار حسین کے ہاں ماضی کی بازیافت کے رجحان کا نتیجہ یہ نکلا کہ دیومالا اور پرانی کہانیوں کے حوالے سے ہجرت کا تجربہ ایک نئی آگہی لے کر آیا ۔ انہوں نے روایتی بیانیہ انداز سے ہٹ کر علامتی اور استعاراتی اسلوب کو اپنایا ۔ یہاں پھر میں وضاحت کرتی چلوں کہ علامتی افسانہ اردو افسانے کی روایت کا تسلسل نہیں بلکہ اسے جدیدیت کا طرہ امتیاز خیال کیا گیا اور کئی افسانہ نگاروں نے محض اپنی انفرادیت کو اجاگر کرنے کے لیے اس انداز کو اپنایا ۔ اسے ترقی پسند افسانے کا ردِعمل کہا جا سکتا ہے

کیونکہ حقیقت نگاری ہمیشہ سے افسانے کی خوبی رہی ہے ۔ خواہ وہ جذباتی حقیقت نگاری ہو یا فکری ۔ البتہ وضاحتی طرزِ بیان بیانیہ افسانے کو سپاٹ بنا دیتا ہے اور یہ تو طرزِ فکری کی خاصیت ہے تکنیک یا اسلوب کی نہیں۔ لہٰذا جہاں انور سدید، رشید امجد ، سمیع ، آہوجہ ، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور ہمیش نے علامت اور تجریدیت کو افسانے میں فروغ دیا وہاں بیدی ، غلام عباس ، قرۃالعین ، شوکت صدیقی ، اشفاق احمد ، بانو قدسیہ اور قاضی عبدالستار نے روایتی کلاسیکی انداز میں خوبصورت بیانیہ افسانے تحریر کیے اور اگر علامتی انداز میں لکھا ہے تو مواد کی مناسبت سے اسلوب اختیار کیا ہے ۔ کیوں کہ بعض کیفیات اور موضوعات ایسے ہوتے ہیں کہ بیانیہ انداز موزوں نہیں ہوتا ۔ ایسے میں علامتی اسلوب کو لازمی تصور کیا جاتا ہے لیکن علامتیں استعمال کی جانی چاہئیں جن پر مصنف کو کامل گرفت ہو۔

اگر مجوعی طور پر آج تک پورے افسانوی ادب پر نظر ڈالی جائے تو ایک بات تو طے ہے کہ وہ لوگ جنھوں نے علامت یا تجریدیت کو جدید افسانہ سمجھا اور اسے اپنا مقصد بنایا وہ پورے طور پر ناکام رہے ۔ افسانے میں کہانی اپنے بیانیہ انداز میں آج بھی پوری شان سے جلوہ گر ہے ۔ اب بیانیہ افسانہ دوبارہ شروع نہیں ہوا بلکہ وہ تو ہمیشہ ہمارے افسانوی ادب میں براجمان رہا بس یہ کہہ سکتے ہیں کہ نئے پرانے اور معروف جدید افسانہ نگار بھی ایک بار پھر بیانیہ کی طرف لوٹ رہے ہیں اور ایسا بیانیہ رواج پا رہا ہے جس میں علامتی رنگ اور اشاریت بھی ہے تجسیمی انداز بھی ۔ یہ امتزاجی رنگ موجودہ افسانے کی پہچان ہے ۔

آخر میں بیانیہ کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

1۔ گاؤں سے لوگ چلے اور حامد بھی بچوں کے ساتھ تھا۔ سب کے سب دوڑ کر نکل جاتے پھر کسی درخت کے نیچے کھڑے ہو کر ساتھ والوں کا انتظار کرتے۔ یہ لوگ کیوں اتنے آہستہ آہستہ چل رہے ہیں ۔ شہر کا سرا

شروع ہو گیا سڑک کے دونوں طرف امیروں کے باغ ہیں پختہ چہار دیواری بنی ہوئی ہے۔ درختوں میں آم لگے ہوئے ہیں۔ حامد نے ایک کنکری اٹھا کر ایک آم پر نشانہ لگایا۔ مالی اندر سے گالی دیتا ہوا باہر آیا۔ بچے وہاں سے ایک فرلانگ پر ہیں۔ خوب ہنس رہے ہیں۔ مالی کو خوب الو بنایا (عیدگاہ از پریم چند)

2۔ گتھیاں سلجھ گئیں۔ چہرے پر چڑھی ہوئی تیوریاں اتر گئیں اور جبینیں شکنوں سے صاف اور منور ہوتی گئیں۔ اس میں تائی کی کاوش کو کوئی دخل نہ تھا ۔ سکون کی شعاعیں گویا خود بخود ان کے جسم سے پھوٹتی تھیں۔ انہیں دیکھتے ہی ہر ایک کا غصہ اتر جاتا۔ گھر بھر میں بشاشت بکھر جاتی۔ ایسی تھیں تائی ایسری۔(تائی ایسری از کرشن چندر)

3۔ جب وہ لوگ کوئی سو گز آگے نکل گئے تو اس نے لپک کر ان کا پیچھا کرنا چاہا مگر ابھی اس نے آدھی ہی سڑک پار کی ہو گی کہ اینٹوں سے بھری ایک لاری پیچھے سے بگولے کی طرح آئی اور اسے کچلتی ہوئی میکلورڈ روڈ کی طرف نکل گئی۔لاری کے ڈرائیور نے نوجوان کی چیخ سن کر پل بھر کے لیے گاڑی کی رفتار کم کی پھر وہ سمجھ گیا کہ کوئی لاری کی لپیٹ میں آگیا اور وہ رات کے اندھیرے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے لاری کو لے بھاگا۔دو تین راہ گیر اس حادثے کو دیکھ رہے تھے شور مچانے لگے کہ نمبر دیکھو مگر لاری ہوا ہو چکی تھی۔ (اوورکوٹ از غلام عباس)

4۔ دھم دھم کی آواز سے ہم چونکے۔ دیکھا تو دو آمیوں نے ایک اور آدمی کو پکڑ کے بڑے ملک کے سامنے جھکا رکھا تھا اور ملک صاحب اس کی پیٹھ پر مکوں کا مینہ برسا رہے تھے اور ساتھ ہی ایسی گالیاں بھی دیتے جاتے جو صرف بڑے ملک صاحب ہی کسی کو دے سکتے ہیں۔ ساتھ ہی وہ ہانپ ہانپ کر کہے جاتے تھے " بھری مجلس میں کہتا ہے! ملک جی تہہ بند سنبھالو

ننگے ہو رہے ہو ۔ اس حرامزادے سے کوئی پوچھے کہ تمہیں کیا تکلیف تھی۔ میں ننگا ہو رہا تھا ۔ تمہاری ماں تو ننگی نہیں ہو رہی تھی '' ۔ (لارنس آف تھیلیا از احمد ندیم قاسمی)

5۔ کیوپڈ سائیکی کی نسبت تباہی و خستگی کا ذکر نہ سن سکا اور بیقرار ہو کر بول اٹھا۔ ہاں میرا ترکش بھی خالی ہے اور چٹکیاں بھی دکھتی ہیں کیا تیرے فرمان سے قاصر رہنے کے لیے یہ عذر کافی نہیں ہیں ۔ سائیکی کے مجروح ہونے پر افسوس نہیں کیونکہ وہ مجروح نہیں ہے اور اگر کہیں وادیوں میں پریشان پھر رہی ہے یا وادیوں سے ٹکرا رہی ہے تو وہ تنہا نہیں ہو گی ۔ کیوپڈ نے اپنی کمان توڑ ڈالی۔ تیروں کو پھینک دیا اور اس کی زندگی صرف یہی ہے کہ وہ سائیکی کے درد و مصیبت میں اپنے تئیں مٹا دے اے وینس! مجھے ملامت نہ کر کیونکہ وہ فنِ تیر اندازی مجھ سے زیادہ مشاق نکلی اور مجھ پر تاسف نہ کر ۔ کیونکہ ساری عمر میں آج ہی تو یہ معلوم ہوا ہے کہ تیر چلانے سے تیر کھانے میں زیادہ مزہ ہے ۔ (کیوپڈ اور سائیکی از نیاز فتح پوری)

6۔ آپا چپ چاپ بیٹھی چولہے میں راکھ سے دبی ہوئی چنگاریوں کو کرید رہی تھی ۔ بھائی جان نے مغموم آواز میں کہا '' اف کتنی سردی ہے '' پھر اٹھ کر آپا کے قریب چولہے کے سامنے جا بیٹھے اور سلگتے ہوئے اپلوں سے ہاتھ سینکنے لگے ۔ بولے '' ممانی سچ کہتی تھیں کہ ان جلے ہوئے اپلوں میں آگ دبی ہوتی ہے اوپر سے نہیں دکھتی ۔ کیوں سجدے ۔ آپا پرے سرکنے لگی تو چھن سی آواز آئی جیسے دبی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند پڑی ہو ۔ بھائی جان منت بھری آواز میں کہنے لگے ۔ اب اس چنگاری کو تو نہ بجھاؤ سجدے دیکھو تو کتنی ٹھنڈ ہے ۔ (آپا از ممتاز مفتی)

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ماخذات و حوالہ جات

1) عبادت علی بریلوی، ڈاکٹر: ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، ادارۂ ادب و تنقید، لاہور، 1986ء

2) نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر: ''اردو مختصر افسانہ''، بک وائز، لاہور، 1988ء

3) انتظار حسین: ''علامتوں کا زوال''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1983ء

4) شہزاد منظر: ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان سٹڈی سنٹر جامعہ کراچی، 1997ء

5) عزیز فاطمہ، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ سماجی وثقافتی پس منظر''، نصرت پبلشرز لکھنؤ، 1984ء

6) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ روایت اور مسائل''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2002ء

7) عصمت جمیل، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ اور عورت''، شعبۂ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، 2001ء

8) سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر: ''جدید افسانے کے رجحانات''، انجمن ترقی اردو پاکستان، 2000ء

ناصر عباس نیّر

نو کلاسیکیت

Dryden is known as the first regular critic in English. He derived his critical theories from neo-classical ideas of France. At that time France was considered a model, not only in literature but also in every department of life. The article examines the styles and techniques of literary and critical figures that owed its emergence to the neo-classic style of France.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

انگریزی تنقید کا باقاعدہ آغاز سترہویں صدی میں ڈرائیڈن کے ہاتھوں ہوا۔ ڈرائیڈن پہلا شخص ہے، جس نے انگریزی میں توضیحی اسلوب متعارف کروایا، جو ''باقاعدہ تنقید'' کی اوّلین شرط ہے۔ قبل ازیں انگریزی میں انتقاد کا جو تھوڑا بہت ذخیرہ موجود تھا، اسے مقنّن تنقید اور غیر واضح اشاراتِ نقد کے دو زمروں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ مقنّن تنقید شاعری کے تکنیکی اصولوں اور عروضی مباحث سے وابستہ رہتی ہے۔ چنانچہ اس کے مخاطب شعرا ہوتے ہیں۔ اور چونکہ شعرا مخاطب ہوتے ہیں، اس لیے ان چند مخصوص اصطلاحات سے کام لیا جاتا ہے، جو اس عہد کے شعرا میں مانوس ہوتی ہیں۔ (کیا عجب اتفاق ہے کہ حالی سے پہلے اردو میں بھی تنقید کی یہی صورت تھی۔ تذکروں کی ساری تنقید مقنّن ہے) ڈرائیڈن سے پہلے انگریزی تنقید میں ادب کے عمومی نظری مباحث بھی کچھ نہ کچھ موجود تھے،

مگر وہ غیر واضح صورت میں تھے۔ مخصوص ادب پاروں کے توضیحی مطالعات کا تصور انگریزی میں موجود ہی نہیں تھا۔ اس تصور کو ڈرائیڈن نے نہ صرف متعارف کروایا بلکہ اسے عملی شکل بھی اس نے دی۔ مگر اس تصور کی تشکیل ڈرائیڈن کے ذہنِ رسا کی مرہون نہیں۔ اسے اس نے فرانس کی نوکلاسیکیت سے اخذ کیا تھا۔ ڈرائیڈن کے معاصرین تھامس رائمر اور جان ڈینس بھی فرانس کی علمی تنقیدی روایت سے متاثر ہوئے تھے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان میں ڈرائیڈن جتنی قوتِ انجذاب تھی نہ تجزیاتی صلاحیت! لہٰذا وہ کوئی رجحان ساز کام نہ کر سکے۔

سترہویں صدی میں انگریزی تنقید فرانس کی طرف اسی طرح متوجہ اور اس سے متاثر تھی، جس طرح اردو تنقید گذشتہ ایک صدی سے مغربی تنقید کی طرف متوجہ اور اس سے متاثر ہے۔ واضح رہے کہ سترہویں صدی کا انگلستان ادب میں ہی نہیں، زندگی کے ہر شعبے میں فرانس کو ایک ماڈل اور اتھارٹی خیال کر رہا تھا۔ شاید اس لیے کہ تب انگلستان میں مقامی فکر کی کوئی مضبوط روایت نہ تھی۔ اور وہ اپنے یہاں فکری روایت قائم کرنے کے لیے کوشاں تھا۔

کسی ثقافت میں دوسری ثقافت کے اثرات کا نفوذ پیچیدہ عمل ہے۔ تاہم کبھی ایک تاریخی واقعہ اس نفوذ کے عمل کو جاری کر دیتا ہے۔ برطانوی ثقافت میں فرانسیسی اثرات کا بیج بھی ایک ایسے ہی تاریخی واقعے سے پڑا۔ چارلس اوّل ۱۶۲۵ء میں فرانس کے شاہی خاندان کی ہنریٹا ماریا (Henrietha Maria) کو اپنی زوجیت میں لے آیا تھا۔ اور ماریا اپنے ساتھ (جہیز میں) متعدد درباری اور اہل فن لائی تھی۔ اس کے نتیجے میں اوّل اوّل شاہی اور بعد ازاں عوامی کلچر فرانسیسی ثقافت کے اثرات کی زد میں آتا چلا گیا۔

اس زمانے میں فرانس میں نُوکلاسیکیت پوری طرح راسخ اور رائج تھی۔ عجیب بات یہ کہ فرانس نے بھی نُو کلاسیکی تصورات خود وضع نہیں کیے تھے، بلکہ اٹلی سے مستعار لیے تھے، جہاں سے مغربی نشاۃ ثانیہ کا آغاز ہوا تھا۔

اطالوی اثرات کی قبولیت کے لیے زمین ہموار کرنے کا کام اس ردِعمل نے کیا، جو فرانس کے ادبی حلقوں نے اس زمانے کے معروف ادیب پیری رون سارد (Pierre de Ronsard) (۱۵۲۴ء - ۱۵۸۵ء) کے خیالات کے ضمن میں ظاہر کیا تھا۔ رون سارد آزاد خیال ادیب تھا۔ وہ تخلیقِ ادب میں خارجی پابندیوں کے حق میں نہیں تھا۔ وہ لکھنے والوں کو اپنے تخلیقی جینئس کے اظہار کی مکمل آزادی دینے پر زور دیتا تھا۔ یہ ابتدائی رومانی اور جدید رویہ تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کے پاس وہ فلسفیانہ دلائل نہیں تھے، جو بعد ازاں ہیومنزم نے فرد اور مصنف کی آزادی کے حق میں پیش کیے۔ رون سارد کے ان خیالات کا ماخذ ایک حد تک وہ فکری فضا ہے جو پورے یورپ میں نشاۃ ثانیہ کے بعد اپنے وجود کا احساس دلا رہی تھی۔ اور ایک حد تک تخلیقی عمل کے سلسلے میں موجود وہ بنیادی ثنویت بھی ہے، جو ارسٹوفینس کے زمانے سے اب تک چلی آ رہی ہے، جس کے مطابق ادب کی تخلیق کا عمل آزاد یا پابند ہے۔ ان دونوں میں ٹکراؤ کی صورت بھی اکثر پیدا ہوتی رہی ہے۔ رون سارد کے خیالات کو بھی باغیانہ خیال کیا گیا اور انہیں ادب کے لیے انارکی سمجھا گیا۔ اور ان کے رد کے لیے محکم ادبی اصولوں کی تلاش کی ضرورت محسوس ہوئی۔ جس کا صاف مطلب ہے کہ ابھی فرانس ایک کنزرویٹو معاشرہ تھا جسے اجتماعی اقدار کا تحفظ عزیز تھا۔ ابھی اس فرانسیسی روح میں وہ اضطراب نہیں تھا جو نئے خیالات کو تلاش کرتا یا کم از کم انہیں خوش آمدید کہتا ہے۔ فرانسیسی ادبی روایت میں محکم ادبی اصول بھی موجود نہیں تھے۔ اس لیے فرانس اپنے ہی ایک سپوت کے "باغیانہ" خیالات کے رد کے لیے اٹلی کی طرف متوجہ ہوا، جہاں یونانی اور لاطینی ادبی تصورات صدیوں سے کارفرما تھے اور نشاۃ ثانیہ کے بعد انہیں حیاتِ نَو ملی تھی۔ فرانس میں نوکلاسیکیت کے فروغ کا خاکہ آٹکنز نے عمدگی سے بیان کیا ہے:

"... the new creed (neo-classicism) developed gradually between 1630 and 1660 was

crystallized after 1660 and established in its

form by Boileau and others."

نوکلاسیکی تنقیدی تصورات کی تشکیل میں بولیو کے علاوہ راپن (Le pere Rapin)اور باسو (Le Bassu) کے اسما شامل ہیں۔ ان تینوں کی کتب میں ترجمہ ہوئیں اور انگریزی تنقید پر اثر انداز بھی ہوئیں ۔بولیو کی Art Poetiqua، راپن کی Reflexions Sue la Poetiqueet les Poetes اور باسو کی Traite du Poeepque انگریزی میں ترجمہ ہوئیں۔

نو کلاسیکیت بنیادی طور پر یونانی تنقیدی فکر کے احیا سے عبارت ہے اور یونانی فکر میں ارسطو کی فکر اور اس کی کتاب بوطیقا کو بہ طورِ خاص پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ ایک تنقیدی ماڈل کو سامنے رکھنے کی وجہ سے نو کلاسیکیت خود ایک باقاعدہ تنقیدی نظریے کی صورت اختیار نہ کرسکی۔ اطالوی نو کلاسیکیت کو نظریے کے بجائے ایک تنقیدی رویہ کہا جانا مناسب ہے، جو ارسطوئی تنقید کو اپنا راہنما بناتا ہے۔ اٹلی میں نو کلاسیکی تصورات بکھری صورت میں اور انفرادی کوششوں کا نتیجہ تھے۔ جن اطالوی نقادوں نے ان تصورات کو پیش کیا ان میں Scaliger، Castelverto، Heinsius اور Vossius قابلِ ذکر ہیں۔ راپن نے اعتراف کیا کہ فرانسیسیوں کے پاس فن شاعری پر کوئی کتاب نہیں تھی۔ وہ ارسطو کی بوطیقا سے اطالویوں کے ذریعے آگاہ ہوئے ۔ بوطیقا کا فرانسیسی ترجمہ ۱۶۹۲ء میں Dacier نے کیا (۳)۔ اٹلی میں نوکلاسیکی تصورات تو منتشر حالت میں تھے، مگر فرانس میں انھیں منظم کیا گیا اور ایک سسٹم کی صورت دی گئی۔ یعنی نوکلاسیکیت میں ادب کی تخلیق، مقصد اور تحسین کے اصول باقاعدہ طور پر طے کیے گئے۔ ان اصولوں کی مدلل اور منضبط انداز میں پیش کیا گیا ۔ اور ان کی پاس داری کو باقاعہ عقیدے (Creed) کا درجہ دیا گیا۔

یونانی تنقید کی پیروی میں نوکلاسیکیت کا بنیادی سروکار شاعری تھا۔ اور شاعری

میں بھی المیے ، طربیے اور رزمیے کو اہمیت دی گئی۔ شاعری کی تخلیق کو فطری صلاحیت کا مرہون کہا گیا، مگر اس صلاحیت کے اظہار کو اکتسابی عمل قرار دیا گیا۔ گویا شاعر کے آزادانہ اور فطری اظہار کو قبول نہیں کیا گیا۔ شاعری کو 'کوڈ' قرار دیا گیا، جس کا علم اور پابندی شاعر کے لیے لازم گردانی گئی۔ بہ قول آٹکنز

"Art was defined as a code of rules; to code submission was held to be indispensable."

شاعری کا 'ضابطہ علم' دراصل یونانی اور کسی حد تک لاطینی شعری تصورات تھے۔ظاہر ہے علم کا حصول عقل کے ذریعے ممکن ہوتا ہے۔ چنانچہ نوکلاسیکیت نے شاعری کے لیے عقل کو ضروری ہی نہیں برتر بھی ٹھہرایا۔ بولیو نے واضح طور پر لکھا:

> ''شاعری کو عقل کے قوانین کے مطابق ہونا چاہیے ---- شاعری عقل کا جوا ضرور قبول کرے گی، جو اسے مجروح کرنے کے بجائے الہامی بنا دے گا--- عقل سے محبت کرو اور جو کچھ تم لکھو اس میں عقل سے حسن، قوت اور روشنی حاصل کرو۔''

واضح رہے کہ سولہویں صدی کے فرانسیسیوں کے لیے عقل سے مراد آدمی کی وہ برتر ذہنی صلاحیت تھی جو اس کی تمام دیگر صلاحیتوں کی نگران اور حاکم ہے۔ بالخصوص اس کی آزاد متخیلہ کی اور جو سچ اور جھوٹ میں فرق کرتی ہے(٦)۔ گویا عقل بیک وقت قوت ممیّزہ اور ایک اخلاقی اصول تھی۔ اور شاعرانہ عمل کی برتری تسلیم کرنے کا مطلب قدیم شعری اقدار اور شعری ضابطوں کا علم اور ان کی برتری کا واضح شعور تھا۔ اور یہ شعور متخیّلہ کی آزادہ فکری کے پَر قطع کرتا تھا۔ یعنی متخیّلہ کی تگ و تاز کو قدیم شعری نمونوں کے مقررہ آفاق تک محدود کرتا تھا۔ چونکہ عقل اخلاقی شعور بھی مہیا کرتی تھی۔ اس لیے شاعری کا حتمی مقصد اخلاقی تربیت ٹھہرایا گیا۔ (عین یہی تصور ہمارے مولانا حالی نے پیش کیا۔)

نوکلاسیکی مفکرین کو احساس تھا کہ اس نظریے میں تضاد موجود ہے: فطرت اور عقل کا۔ متخیلہ کی فطرت آزادی ہے مگر عقل پابندی کی قائل ہے۔ اس تضاد کو حل کرنے کی خاطر ہی کہا گیا:

"... what was to be imitated were the general or universal truths of humanity."

گویا نوکلاسیکیت نے جن ادبی نمونوں کی نقل پر زور دیا، انہیں عمومی اور آفاقی صداقتیں ٹھہرایا۔ اور جو آفاقی اور عمومی ہے وہ فطری بھی ہے۔ مگر سوال یہ کہ کیا اس سے یہ تضاد حل ہو جاتا ہے؟ ۔۔۔ غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس دلیل سے تضاد حل نہیں ہوتا۔ جن صداقتوں کو آفاقی اور عمومی سمجھا گیا۔ انہیں دراصل ایک خاص وقت میں، ایک خاص قوم یا ایک خاص کلچر نے تشکیل دیا تھا۔ اور مخصوص مفکرین نے ان کی توجیہہ کی تھی۔ یوں جنھیں عمومی صداقتیں کہا جاتا ہے وہ درحقیقت اضافی اور 'انفرادی' ہوتی ہیں۔ ہر صداقت دراصل ایک تاریخی صداقت ہے اور ایک اپنا تاریخی تناظر رکھتی ہے۔ اس تناظر سے باہر وہ بڑی حد تک اجنبی اور غیر متعلق ہو جاتی ہے۔ اسے نئے تناظر سے ہم آہنگ اور متعلق کیا جا سکتا ہے، مگر پرانے اور نئے تناظر کا فرق اور ضرورتوں کو ملحوظ رکھ کر۔ نوکلاسیکیت نے اس طرف توجہ نہیں دی۔ اس نے یونانی اور لاطینی تصورات کو آفاقی اور عمومی اصول گردانا اور مخصوص، منفرد اور اضافی نوعیت کے واقعات سے صرفِ نظر کیا۔ قدیم اصولوں کی آفاقیت کے عقیدے نے ان کی ہو بہ ہو نقل کی روش پیدا کی۔ اور یہ نہ دیکھا گیا ارسطو نے جو اصول وضع کیے تھے، وہ ایک تو یونانی ڈرامے سے ماخوذ تھے اور دوسرا انہیں مستقبل کے لیے راہنما اصولوں کے طور پر پیش کرنے کا دعویٰ ارسطو نے کیا بھی نہیں کیا تھا۔ تاہم اس کا مثبت اثر یہ بہر حال ہوا کہ شاعر کو نابغہ خیال کیا گیا۔ بہترین اور بڑی شاعری کے تصور کو، خواہ کسی طریقے سے، قبول کیا گیا۔ اوسط درجے کی شاعری کو شاعری سے ہی خارج کیا گیا۔ بایں

ہمہ نو کلاسیکیت نے تخلیقی جینئس کو موجود و متغیر صورتِ حال کو پسِ پشت ڈالنا سکھایا۔ اور اس صورتِ حال میں پابند رہنے کا درس دیا، جسے محض کتابوں سے اور وہ بھی بالواسطہ اور تراجم کے ذریعے سمجھا گیا۔ اور اسی کے خلاف فرانس میں ہی ردِ عمل ظاہر ہوا۔ ساں اوری ماں اور کورنیلی ردِ عمل میں پیش پیش تھے۔ انگلستاں کی خوش قسمتی کہ اوّل الذکر نے طویل عرصہ برطانیہ میں گزارا اور ادبا کا ایک بڑا حلقہ اپنے گرد اکٹھا کر لیا۔ انگریزی کے بابائے نقد ڈرائیڈن کورنیلی سے بطورِ خاص متاثر تھے۔

❖•❖•❖ ❖•❖•❖ ❖•❖•❖

مصادر

1. Damrosch, Leopold, Jr, The uses of Johnson's Criticism (Charlottesville: University Press of Virginia, 1976)
2. Engld, James, Formings the Critical Mind: Dryden to Coleridge (Cambridge, MA:Havard University Press, 1989)
3. J.W.H.Atkins, English Literary Criticism, 17th & 18th Century (London: Metheun, 1966)
4. Richard Harlad, Literary Theory, From Plato to Barthes, (London: Macmillan, 1999)
5. Watson, George, The Literary Critics, A Study of English Descriptive Criticism (London: Chalto Swindus, 1964)
6. جمیل جالبی (ترجمہ)، ارسطو سے ایلیٹ تک، (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۸ء)

ڈاکٹر روبینہ شاہجہان

مظفر علی سید بطور مترجم

Muzaffar Ali Syed is one of those critics fo Urdu who have given equal importance to criticism as well as translation. He has not only looked into criticism in the context of Urdu but he has equally introduced new trends in criticism through translation. In this article there is an analysis of the translations of Muzaffar Ali Syed, the quality of his translations and his method of translation.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

مظفر علی سید کو اردو تنقید میں اہم مقام و مرتبہ حاصل ہے لیکن ان کی ادبی زندگی کے کئی حوالے پوشیدہ رہے ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ بہت اچھے شاعر اور مترجم بھی تھے۔ ذاتی طور پر وہ نمود و نمائش اور ادبی چرچے کو پسند نہ کرتے تھے۔ اسی وجہ سے ان کا شمار ان معدودے چند ادیبوں میں ہوتا ہے جو صرف اپنے کام سے غرض رکھتے تھے، ان کے کام کو کتنا سراہا جاتا ہے، یہ ان کا مسئلہ نہ تھا۔

فنکار اپنے فن کی غایت بتا دے تو اس کے فن کی مختلف جہتوں کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ مظفر علی سید تراجم کی حیثیت و اہمیت کے بارے میں ہمیشہ سے گوئٹے کے قول کو دہراتے تھے کہ مغرب و مشرق کا ادب انسانیت کی مشترک میراث ہے۔ ایسی ہی وسیع القلبی اور کشادہ نظری گوئٹے کے دور کے جرمن فلسفیوں کے ہاں بھی ملتی ہے۔ شوپنہار،

ہرڈر بلکہ ہیگل تک جس نے جمالیات میں فردوسی، نظامی، سعدی اور مولانا روم کی طرف اہل مغرب کی توجہ دلائی۔

مشرقی تہذیبوں میں ترجمے کے فن کا مذہبی تبلیغ و اشاعت کے علاوہ جدید زبانوں کی نشوونما اور قومیت کے شعور سے بہت گہرا تعلق ہے۔ اس تعلق کا احساس مظفرعلی سید کو بھی تھا۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

> ''جہاں بھی تعلیم اور طباعت عام ہوتی ہے اور متوسط طبقہ کشمکشِ حیات میں شریک ہوتا ہے، وہاں اور چیزوں کے علاوہ ترجمے کے فن کو بھی فروغ حاصل ہوتا ہے۔ اس لیے ترجمے کو کسی معاشرے کی روشن خیالی کا مظہر بھی کہا جا سکتا ہے۔''(۱)

مظفرعلی سید ترجمے کو دوہری تنقید کا نام دیتے تھے۔ ان کے نزدیک ترجمہ کرنے کی دو وجوہ ہوتی ہیں، ایک تو یہ کہ ہم اپنی زبان کے ہم عصر ادب سے شکایت کرتے ہیں کہ یہ بات تمہارے ہاں کیوں نہیں، دوسرے یہ کہ دوسری زبانوں اور تہذیبوں میں جو ادب پیدا ہو رہا ہے اس کے مختلف اجزا کو ہم اپنے ادب میں جذب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کام اس سے تو بہتر ہے کہ ہم باہر کے ادیبوں کے نام گناتے رہیں اور اپنے پڑھنے والوں کو پتہ ہی نہ ہو کہ وہ کیسا ادب تخلیق کر رہے ہیں۔ محض یورپ کا ادب ہی نہیں بلکہ یورپ سے باہر کا ادب بھی، بالخصوص تیسری دنیا کا ادب لائق اعتنا ہے۔

آج ہمارے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ تیسری دنیا میں لوگ کس طرح سوچتے اور محسوس کرتے ہیں، اور ہمارا ان سے کیا رشتہ ہے۔ اس کے ساتھ علاقائی زبانوں کے تراجم پر بھی توجہ دینا ضروری ہے۔

مترجم کی حیثیت سے مظفرعلی سید کو نمایاں مقام و مرتبہ حاصل ہے۔ وہ ترجمہ کرتے وقت نفس مضمون کو گرفت میں رکھتے تھے اور لفظی ترجمہ کرنے کی بجائے خیال وفکر

کو بیان کرنے پر توجہ دیتے تھے۔ انگریزی، فارسی اور فرانسیسی ادب سے ان کی دلچسپی حددرجہ تھی۔ ترجمہ کرنے کی صلاحیت اور دلچسپی کونکھارنے میں ان کی علمی درسگاہ گورنمنٹ کالج لاہور نے بنیادی کام انجام دیا۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں ''سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی'' پطرس بخاری کی کیمبرج سے واپسی پر ۱۹۳۳ء میں قائم ہوئی، جسے ریٹائرڈ پرنسپل گوروودث سوندھی کے نام سے منسوب کیا گیا جو گورنمنٹ کالج لاہور کے ڈراما کلب کے بانی اور نگران تھے۔ ابتدا میں اس سوسائٹی کا مقصد مغربی سٹیج ڈراموں کا ترجمہ اور پیش کش تھا۔ پطرس بخاری، امتیازعلی تاج اورصوفی تبسم نے مغربی ڈراموں کے اردو تراجم فراہم کیے۔ بعد میں اس سوسائٹی کے مقاصد میں توسیع کی گئی اور ڈراموں، افسانوں کے علاوہ تنقیدی مقالات کے تراجم بھی پڑھے جانے لگے۔

یہاں مظفرعلی سید نے بریڈلے کے افتتاحی آکسفورڈ لیکچر کا ترجمہ ''شعر برائے شعر'' کے عنوان سے کیا۔ زمانۂ طالب علمی میں انہوں نے آلڈس ہکسلے کے طویل مقالے کا ترجمہ ''ادب میں سوقیانہ پن'' کے نام سے اور ڈی۔ایچ لارنس کے عہد آفریں مقالے ''عریانی اور فحاشی'' کے تراجم پیش کیے۔ یہ ۱۹۵۲ء کا دور تھا جب وہ گورنمنٹ کالج کے ادبی مجلے ''راوی'' کی ادارت سنبھالے ہوئے تھے۔ اسی بنیادی تربیت کا نتیجہ یہ رہا کہ انگریزی، فرانسیسی، فارسی اورعربی کے تراجم میں انہیں ملکہ حاصل ہوگیا۔

مظفرعلی سید نے ڈی ایچ لارنس کے فکشن کے سلسلے میں تنقیدی مضامین کو اردو میں ترجمہ کیا اور اس کتاب کے دیباچے میں اس تربیت گاہ کو ان الفاظ میں خراج پیش کیا:

> ''اب مدت سے معلوم نہیں فنِ ترجمہ کی یہ تربیت گاہ کس عالم میں ہے۔ تاہم اس ربطِ باہم کی یاد میں جو اس دیرینہ ادارے کے اراکین اور راقم السطور کے مابین ۱۹۴۸ء - ۱۹۵۲ء کے بارآور برسوں میں قائم رہا اور اس کی سرگرمیوں میں شریک، اساتذہ وطلبہ

کی رہنمائی اور رفاقت کے امتنان کے طور پر اس کارِ محبت کو اسی بزم
کے نام منتسب کیا جاتا ہے۔''(۲)

انگریزی ناول نگار، افسانہ نویس اور نقاد ڈی۔ایچ لارنس کے مقالات کو عمدہ اردو ترجمے کے ساتھ پیش کرنے کا سہرا مظفر علی سید کے سر ہے۔ ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات کا یہ ترجمہ کتابی شکل میں ۱۹۸۶ء میں مکتبہ ''اسلوب'' کراچی نے شائع کیا۔ اس ترجمے کو ادبی حلقوں میں خاصی پذیرائی ملی اور تقریباً تمام بڑے ناقدین نے اسے سراہا۔ اس ترجمے کے بارے میں مشفق خواجہ لکھتے ہیں:

''لارنس نے فکشن کی تنقید پر جو مقالات لکھے ہیں، ان میں اہم ترین مقالات کو مظفر علی سید نے اردو میں منتقل کیا ہے۔ اصل انگریزی مقالات جن لوگوں کی نظر سے گزرے ہیں وہ بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں کہ لارنس کی تنقید کو اردو میں پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ مظفر علی سید نے لارنس کے مطالب کو ایسی خوش اسلوبی سے اردو کا روپ دیا کہ ترجمہ پر اصل کا گمان گزرتا ہے۔''(۳)

اس کتاب میں مظفر علی سید نے لارنس کے تنقیدی عمل کی عمدہ وضاحت کی ہے اور ضمیمے کے طور پر لارنس کے منتخب نقد ادب پر محمد حسن عسکری کا تبصرہ اور ایف۔آر لیوس کا خط عسکری کے نام شامل کیا گیا ہے۔ کتاب کے آخر میں ایک مفصل فہرست ان کتابوں کی ہے جو لارنس نے تنقید پر لکھیں اور وہ بھی جو لارنس پر لکھی گئی ہیں۔ کتاب میں لارنس کے جن مقالوں کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے ان میں ''ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے؟''، ''اخلاق اور ناول''، ''ناول کے مسئلے پر''، ''ٹامس ہارڈی کا مطالعہ'' اور ''صقلیہ کا ایک ناول'' جیسے اہم مقالات شامل ہیں۔

ان اہم تنقیدی مقالات کے ترجمے کو اصل کے سامنے رکھ کر پرکھا جائے تو مظفر

علی سید کی ترجمہ کرنے کی صلاحیت کا اندازہ کیا جا سکے گا۔ ڈی۔ایچ لارنس لکھتا ہے:

"Why the novel matters?

We have curious ideas of ourselves. We think of ourselves as a body with a spirit in it, or a body with a soul in it, or a body with a mind in it. "Men sana incorpore sano". The years drink up the wine, and at last throw the bottle away, the body of course being the bottle." (۴)

اہل زبان جانتے ہیں کہ ڈی۔ایچ لارنس کی زبان کتنی بامحاورہ، شستہ اور رواں ہے اور مندرجہ بالا بیان کو مظفر علی سید اردو زبان میں ڈھالتے ہوئے اس بات کو ملحوظ رکھے ہوئے کہ بیان کی اصل روح کو بھی ٹھیس نہ پہنچے اور زبان و بیان کی روانی بھی برقرار رہے۔ ترجمہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے؟ ہم اپنے بارے میں عجیب و غریب خیالات رکھتے ہیں۔ ہم خود کو ایک جسم سمجھتے ہیں جس میں جان پائی جاتی ہے یا ایک بدن جس میں ایک روح موجود ہے۔ یا ایک قالب جس میں ایک ذہن بھی ہے، ''متوازن بدن میں متوازن دماغ''۔ سن و سال شراب پی جاتے ہیں اور آخر میں بوتل کو پھینک دیتے ہیں۔ بوتل بلاشبہ بدن کو ہی سمجھا جائے گا۔''(۵)

یہاں لفظ (Curious) کے معنی لغت میں ''جاننے کا خواہش مند، جستجو کرنے والا، عجیب، غیر معمولی، حیرت انگیز، انوکھا، نادر، فحش، شہوت انگیز کتاب وغیرہ درج ہیں۔(۶) جس کے لیے مظفر علی سید نے بامحاورہ اردو میں ''عجیب و غریب'' کا لفظ منتخب کیا ہے۔ اسی طرح

"Mens sana in corpore sane" کا نہایت بلیغ اور رواں ترجمہ ''متوازن بدن میں متوازن دماغ'' قابل غور ہے۔

اسی طرح ایک دوسرے مقالہ جس کا عنوان "Morality and the novel" جسے مظفر علی سید نے ''اخلاق اور ناول'' کے عنوان کے تحت ترجمہ کیا ہے۔ اس مقالے کا یہ پیراگراف بھی قابل توجہ ہے، پورا مضمون مظفر علی سید کے فن ترجمہ پر دسترس کا عمدہ نمونہ ہے۔ مصنف ''وین گوخ'' کے فن کے بارے میں لکھتا ہے:

> "When Van Goph paints sunflowers he reveals, or achieves, the vivid relation between himself, as man, and the sunflower as sunflower, at that quick moment of time. His painting does not represent the sunflower itself is. We shall never know what that sunflower itself is. And the camera will visualise the sunflower for more perfectly than Van Gogh can." (۷)

اب اس اقتباس کا رواں دواں اور بامحاورہ ترجمہ ملاحظہ ہو، خیال رہے کہ یہ ترجمہ نہ تو آزاد ہے اور نہ لفظ بہ لفظ۔ اس کے باوجود اس میں اپنی زبان کے تمام وسائل کا بھرپور استعمال ملتا ہے اور ان لوگوں کی ذہنیت پر ترس آتا ہے جو اردو زبان کی کم دامنی کا گلہ کرتے ہیں:

> ''جب ''وین گوخ'' سورج مکھی کے پھول کی تصویر کشی کرتا ہے تو وہ اپنی ذات (بطورِ انسان) اور سورج مکھی (بطور پھول) کے درمیانی

رابطہ کو، جو وقت کے اس دھڑکتے لمحے میں روشن ہوتا ہے، منکشف
کرتا ہے یا مکتسب۔ اس کی تصویر محض سورج مکھی کی نمائندگی نہیں
کرتی کیونکہ ایسی صورت گری تو وین گوخ سے کہیں زیادہ مکمل طور
پر ایک کیمرہ انجام دے سکتا ہے۔''(۸)

اس پیراگراف میں "Quick moment of time" کا بامحاورہ ترجمہ اس دھڑکتے لمحے میں نہ صرف پورے معنی دے رہا ہے بلکہ جملے کے اندر موجود پوری توانائی کا اظہار بھی ہو رہا ہے۔ عموماً لفظ "Reveals" بیان کرنے اور "Achieve" حاصل کرنے کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے لیکن اسے ادبی تنقید کی زبان کے دائرے میں لاتے ہوئے ''منکشف'' اور ''مکتسب'' جیسے لفظوں کے ذریعے ادا کیا گیا ہے۔

جہاں تک بڑے انسانی رشتوں اور احساسات کا تعلق ہے وہ سبھی انسانوں اور قوموں میں ایک جیسے ہیں۔ مثلاً نفرت، محبت، حسد وغیرہ۔ لیکن ایک ہی رشتے کے تحت کون سے انسانی احساسات آتے ہیں، یہ چیز ہر قوم میں مختلف ہوگی۔ قوموں کے تجربات میں بھی یہی امتیاز ہوتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ہر شے کے گرد جو ثانوی مرکبات ہوتے ہیں ان کے اجزاء ترکیبی ایک جیسے نہیں ہوتے۔ چنانچہ یہیں سے وہ چیز پیدا ہوتی ہے جسے ہم کسی زبان کی روح یا شخصیت کہتے ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ ہر زبان کے ایسے اسالیبِ بیان اور ذخیرۂ الفاظ کا ایک حصہ ایسا ہوتا ہے جسے کسی دوسری زبان میں منتقل نہیں کیا جا سکتا، یا کم از کم ترجمہ کرنے میں دشواری پیش آتی ہے۔ ایسا عموماً تخلیقی نثر یا شاعری کو دوسری زبان میں منتقل کرتے ہوئے ہوتا ہے۔ مظفر علی سید اس مشکل منزل سے بھی بڑی آسانی سے گزرے ہیں۔ انہوں نے ترکی، فارسی، روسی اور انگریزی افسانوں، حکایات وغیرہ کا ترجمہ کیا۔ ''کتا اور بیل'' کے عنوان سے چند روسی حکایات کو ''لیل و نہار'' کی ۱۹۵۷ء کی اشاعت میں اکٹھا کیا گیا ہے۔ یہی حکایات ''نقوش'' کے طنز و مزاح نمبر

''۱۹۵۹ء'' کی اشاعت کا بھی حصہ ہیں۔

مظفر علی سید خود روسی زبان نہیں جانتے تھے۔ یقیناً یہ ترجمہ انگریزی ترجموں کے ذریعے ہی اردو میں آیا لیکن نہایت دلچسپ انداز میں ''کتا اور بیل''، ''گدھا اور بلبل''، ''استرے''، ''عینک اور بندر''، ''اود بلاؤ''، ''ماہر تعمیرات''، ''زمیندار صاحب اور کیمرہ''، ''بھیڑیں اور بھیڑیے''، ''پتنگ اور تتلی'' کے عنوانات کے تحت مختصر حکایات ترجمہ کی گئی ہیں اور ان کی معنویت میں اضافہ کرنے کے لیے ''لیل و نہار'' نے کارٹونوں کا اہتمام کیا ہے۔ ہر مختصر حکایت کے سامنے ایک کارٹوں وضاحتی جملے (Caption) کے ساتھ موجود ہے۔ آخری حکایت پتنگ اور تتلی منظوم ہے۔ تکنیکی اور معنوی لحاظ سے اس منظوم حکایت میں مظفر علی سید نے زبان و بیان کے وسائل کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ اصل کا گمان ہوتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

ایک پتنگ نے بڑھ بڑھ کے بادلوں کو چھوا
تو نیچے، وادی میں، اِک تیتری کو دی یہ صدا
یقین مانو، تمہیں دیکھنا بھی مشکل ہے
نہ جانے چیونٹی ہے، ذرہ ہے کوئی، یا تل ہے
ہوائے شوق کہ مجھ کو اڑائے جاتی ہے
حسد کی آگ میں تم کو جلائے جاتی ہے

حسد کی آگ؟ اتنا غرور! رہ تو سہی
تمہارے بس میں ہے کیا؟ کھل کے مجھ سے کہہ تو سہی
تم آسمان کا تارا بنی ہوئی ہو کیا؟
تمہارا جسم زمیں تک ہے ڈور میں جکڑا
یہ زندگی تو مسرت سے دور ہے پیاری
تمہیں بلندی پہ ناحق غرور ہے پیاری

میں تم سے پست سہی، آپ اُڑ تو سکتی ہوں
جدھر بھی چاہوں اسی وقت مُڑ تو سکتی ہوں
مجھے پسند نہیں زندگی کو روگ لگاؤں
کسی کے لطف کی خاطر غلام بن جاؤں (۹)

''موت کا جشن'' ترکی کے افسانہ نگار جودت قدرت کے افسانے کا ترجمہ ہے جو ''لیل و نہار'' کی ۱۹۶۲ء کی اشاعت میں شامل ہے۔ مظفر علی سید نے اسے ترجمہ کرتے ہوئے تکنیکی اور معنوی دونوں لحاظ سے پریم چند کے افسانے ''کفن'' کو ذہن میں رکھا ہے کیونکہ یہ افسانہ بھی ''کفن'' کی طرح موت کا جشن ہی ہے۔ یہی افسانہ پشاور سے شائع ہونے والے ادبی جریدے ''احساس'' کی عالمی کہانی نمبر ۱۹۷۶ء کی اشاعت میں بھی شامل ہے لیکن وہاں اس کا نام ''بھوک اور موت'' رکھا گیا ہے۔

ہفت روزہ ''لیل و نہار'' ۱۹۶۲ء میں کاریل چاپیک (وفات ۱۹۳۸ء) کے ایک افسانے کا ترجمہ شامل ہے۔ کاریل چاپیک چیکوسلواکیا کا مشہور مصنف تھا۔ اس کے اکثر ڈرامے اور افسانے دیگر زبانوں میں ترجمہ ہوئے۔ اس کے افسانوں کا رنگ منفرد بے حد متین اور دھیما ہے۔ وہ بے حد طوفانی اور ہیجانی باتوں کو آہستگی سے ادا کر جاتا ہے۔ مظفر علی سید نے ترجمہ کرتے وقت زبان و بیان کی نرمی پر خاص توجہ دی ہے۔ اس افسانے کا عنوان ''تکون'' رکھا جو شوہر، بیوی اور ایک تیسرے فرد کی چھوٹی سی کہانی ہے۔ مکالمہ نگاری پر بھرپور توجہ دیتے ہوئے ڈرامائی عناصر کو ابھارا گیا ہے۔

''آج کی دنیا سے اقبال کا ارتباط'' فارسی کا ایک عالمانہ تنقیدی مقالہ ہے جسے پروفیسر صبر تبریزی نے لکھا ہے۔ اس کا ترجمہ حواشی اور اختلافی تصریحات کے ساتھ مظفر علی سید نے کیا جسے ''فنون'' نے ۱۹۸۲ء کی اشاعت میں شامل کیا۔ مقالے کے ابتدائی وضاحتی نوٹ سے اندازہ ہوتا ہے کہ مترجم نے اس مقالے کو انگریزی سے ترجمہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ایرانی پروفیسر صبر تبریزی نے جو اڈنبرا یونیورسٹی میں شعبۂ فارسی کے صدر ہیں، دہلی میں جشن اقبال کے صد سالہ تقریبات کے دوارن برطانیہ کے مندوب کی حیثیت سے ۱۹۷۷ء میں یہ مقالہ پڑھا تھا۔ اصل انگریزی متن جو علی سردار جعفری اور کرتار دگل کی ادارت میں چھپنے والی یادگاری کتاب میں سب سے پہلے مقالے کے طور پر شائع ہوا ہے۔''

مترجم نے یہ مقالہ انگریزی میں دیکھا، پڑھا اور ترجمہ کیا۔ البتہ یہ طے ہے کہ اس مقالے کو اقبال کی فارسی شاعری کی روشنی میں دیکھا گیا ہے کیونکہ فارسی زبان سے مظفر علی سید کی واقفیت خاصی تھی۔ وہ فارسی دانشور علی شریعتی کے بہت قائل تھے۔ ''نیا دور'' کے جدید ایرانی ادب ۱۹۸۳ء میں علی شریعتی کے ایک تعارف کے ساتھ ان کے وقیع و طویل مقالے ''مسئولیت۔فن و ادب اور مذہب کی ذمہ داری'' کا ترجمہ بھی شامل ہے جو مظفر علی سید نے فارسی سے کیا ہے۔ مظفر علی سید نے ترجمہ کرتے ہوئے ڈاکٹر علی شریعتی کے خطابیہ انداز کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔

''نفس انسانی کا نغمہ گر'' کے عنوان سے کونریڈ ایکن کا مختصر تعارف اور ایک منتخب نظم ''قند'' کی ۱۹۷۳ء کی اشاعت کا حصہ ہے۔ کونریڈ ایکن نے شاعری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے اسے اردو ترجمے کے ذریعے اردو دان طبقے تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔

جریدہ کے افسانہ نمبر (شمارہ ۳) میں ایک ایرانی افسانے کا ترجمہ شامل ہے۔ ایرانی تخلیق کار جلال آل احمد سے مظفر علی سید بہت متاثر تھے۔ ان کی افسانوی تخلیق کا ترجمہ ''سب کا بچہ'' کے عنوان سے کیا گیا۔ جلال آل احمد کی زبان رمز و کنایہ سے مملو تھی اور اس میں ہر بات اشارۃً کہی جاتی تھی۔ اگرچہ عام سادہ بول چال کی زبان اس کا خاصہ

تھی لیکن اس میں ایسے پُرمعنی اشارے ہوتے کہ قاری شروع سے آخر تک اس کی گرفت میں رہتا ہے۔ اس اہم خوبی کے پیش نظر اس افسانے کا ترجمہ بھی سادہ اور روزمرہ کی زبان میں کیا گیا ہے۔ اس میں بچے کی زبان سے جو مکالمے ادا کیے گئے ہیں وہ نہایت فطری معلوم ہوتے ہیں اور ان کا ترجمہ کرتے ہوئے مظفرعلی سید نے اس فطری انداز کوملحوظ رکھا ہے جو اصل افسانے میں موجود تھا۔ بچہ کش مِش لینے کی ضد کرتا ہے اور جب پھیری والے کے پاس کش مش دیکھتا ہے تو اپنی امی سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

''امی دان تش مِش بھی ہے نا اس کے پاچھ'' (۱۰)

کسی مترجم کے لیے کرداروں کے اس فطری مکالمے کو اپنی زبان میں ڈھالنا مشکل ہو جاتا ہے اور مظفرعلی سید نے اس تخلیقی کاوش کے بنیادی مزاج اور ڈھانچے کو سمجھتے ہوئے اسے اردو ترجمے کی شکل دی ہے۔ جلال آل احمد کے ایک اور افسانے کا ترجمہ بھی ''نیا دور'' ۱۹۸۳ء کے خاص نمبر کی زینت ہے۔ اس افسانے کو ''طاقت کی تمنا'' کے عنوان کے تحت ترجمہ کیا گیا ہے اور جلال آل احمد کے اسلوب کی روانی کوملحوظ رکھا گیا ہے۔

شعری تراجم زیادہ مشکل اور اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ بنیادی وجہ یہ ہوتی ہے کہ شعری زبان نثر سے نہ صرف مختلف ہوتی ہے بلکہ اس میں معنوی جہتیں بھی کئی ہو سکتی ہیں۔ خود مظفرعلی سید کو بھی اس دشواری کا احساس تھا۔ وہ نثری اور شعری تراجم میں فرق کو سمجھتے تھے۔ وہ شعری تراجم کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

''شعر کا ترجمہ شعر میں کوئی آسان کام نہیں، خصوصاً اس وقت کہ شاعر کا ذاتی لہجہ اصل زبان کے سانچے میں ڈھل کر ابھرا ہوا۔'' (۱۱)

ایملی ڈکنسن (Emily Dickinson) کا مختصر تعارف اور شعری ترجمہ (مشمولہ قند ۱۹۷۲ء) کافی دلچسپ اور توجہ طلب ہے۔ ایملی کی دنوں نظموں کا ترجمہ کرتے ہوئے ان کے عنوان بھی رکھے ہیں جبکہ ڈکنسن کی نظموں کے عنوان موجود نہیں۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

<u>ایک گھونٹ</u>

زندگی ایک گھونٹ پی میں نے	I took one draught of life
قیمت اس کی ادا یہ کی میں نے	I will tell you what I paid
ایک سالم وجود - بیش نہ کم	Precisely an existence
نرخِ بازار تھا یہی اُس دم	The market price, they said
ذرہ ذرہ تلی مری مٹی	They weighed me Dust by Dust
کہ ترازو میں نہ تھی جائے نفس	They balanced Film with Film
مل گیا مول مجھ کو ہستی کا	Then handed me my Being's worth
ایک رتی بہشت کی اور بس	A single Dram of Heaven!

یہاں ایملی ڈکنسن نے اپنی زبان و ثقافت کے استعارات اور تشبیہات سے استفادہ کیا ہے اور ترجمہ کرتے ہوئے مظفر علی سید نے اصل معنوی قوت اور روح کو برقرار رکھتے ہوئے اپنی زبان سے فائدہ اٹھایا ہے۔ یہاں "market price" کے لیے ''نرخِ بازار'' کی اصطلاح نہ صرف صوتی اثرات میں عمدہ ہے بلکہ پورے معانی و مفہوم کو بھی سامنے لاتی ہے۔ اسی طرح "They weighed me, Dust by Dust" کے لیے ''ذرہ ذرہ تلی مری مٹی'' معنوی اور تکنیکی لحاظ سے بھرپور ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اب انگریزی محاورے کے مطابق "They balanced Film with Film" جتنا رواں اور پُرمعنی ہے۔ اتنا ہی اس کا اردو ترجمہ ''ترازو میں تھی نہ جائے نفس'' قابلِ فہم اور عمدہ ہے۔

ایملی ڈکنسن کی شاعری کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اسے کم سے کم اور چھوٹے سے چھوٹے جملے میں زیادہ سے زیادہ بات کرنا ہے اور لفظوں کے بین السطور بھی کافی کچھ رہتا ہے۔ ایملی کی نظموں کا ترنم، قافیہ اور موزوں اوقاف کی طرف فطری رجحان اس بات کا متقاضی تھا کہ اسے ترجمہ کرتے ہوئے بھی وہی لب و لہجہ برقرار رکھا جائے۔ مظفر علی سید

نے اس باریک نکتے کو ترجمہ کرتے ہوئے پیش نظر رکھا ہے۔

''والیس اسٹیونز'' کی ایک نظم کا ترجمہ بعنوان ''پتوں کے نیچے'' قند کی تمبر۱۹۷۲ء کی اشاعت میں شامل ہے۔ اس نظم کا ترجمہ کرتے ہوئے مظفر علی سید نے فارسی تراکیب اور الفاظ زیادہ استعمال کیے ہیں۔ کئی نئی تراکیب عمدہ معلوم ہوتی ہیں اور موسیقیت و ترنم کا بھی اہتمام دکھائی دیتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

چیختے پتے ہیں، ان کی چیخ میں کیا آسمانی التفات
کوئی انسانی الم، مرگِ دلیراں کا دھواں اس چیخ میں مخفی نہیں
چیختے پتے کہ جن کے ماورا کچھ بھی نہیں
بے تصور کون کر سکتا ہے معنی کی تلاش
گوش کی پرواز کیا، دریافت کیا اس کے بغیر
آخرش اک چیخ ہے جس سے کسی کو واسطہ کوئی نہیں (۱۲)

مرگِ دلیراں، بے تصور، گوش کی پرواز چند ایسی تراکیب ہیں جو اختراعی ذہن کی نشان دہی کرتی ہیں۔ کونریڈ ایکن (Conrad Aiken) کی ایک نظم کا شعری ترجمہ (مشمولہ انتخاب ''قند'' ۱۹۸۲ء) پیش کرتے ہوئے بھی ایسی ہی نکتہ آفرینی سے کام لیا گیا ہے۔ نظم کا ایک حصہ اور اس کا ترجمہ بطور نمونہ ملاحظہ ہو:

O little foplings of the pride	اے کہ پندارِ نفسی میں اتراتے
of mind	پھرتے ہو
Who warp the phrase in	جملوں کو رکھتے ہو
lavender, and keep it	عطر حنا میں بسا کر
In order to display it	کہ اک روز ان کی نمائش کرو
and you, who save our loves -	اور تم - جو ہماری محبت کو ہم سے بچاتے ہو
As if we had not words of love enough	جیسے محبت کی کافی نہ ہوں کائناتیں

اس ترجمے میں لفظی اور معنوی لحاظ سے کوئی کمی نہیں اور تخلیقی فنکار کا کوئی لفظ یا خیال ضائع نہیں ہوا اور ترجمے میں ڈھلتے ہوئے اردو دان طبقے کو وزن یا بحر سے بھی شکایت نہیں ہوسکتی۔

''جون اسٹالوردی'' کی ایک نظم کا ترجمہ ''سندھن'' کے عنوان سے ''افکار'' ۱۹۸۱ء کا حصہ ہے۔ اس نظم کا ترجمہ کرتے ہوئے مظفر علی سید نے جون اسٹالوردی کے اس جذبۂ خیر سگالی کو خراج پیش کیا ہے جو ان کے دورۂ پاکستان کی یادگار ہے۔ جون اسٹالوردی نے ایک سندھی عورت کو موضوع بنایا ہے۔ سندھی عورت جو مشقت کی عادی ہے اور اپنا بوجھ خود اٹھا سکتی ہے۔ اس ترجمے میں اصطلاحات اور الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ ہماری مٹی کی خوشبو میں رچے بسے ہیں جیسے،

اس کے رخ کے پیچھے چندری جھول رہی ہے
سر پر اک سنگین مرتباں دھرے
ہوا میں بہتی جاتی ہو
اپنی چال میں کوئی جھٹکا لیے بنا (۱۴)

''محراب'' کی اشاعت ۱۹۸۲ء میں ایک گجراتی شاعر غلام محمد شفیع کی نظم ''جیسلمیر'' کا ترجمہ کیا ہے۔ ''جیسلمیر'' راجستھان کا ایک قلعہ بند شہر ہے، جس کا نام ۱۹۷۱ء کی جنگ میں ہر ایک کی زبان پر تھا۔ مگر یہ نظم اس سے نو سال پہلے لکھی جا چکی تھی۔ شاعر غلام محمد شیخ گجراتی زبان کے ایک فکری جریدے کے مدیر بھی تھے اور تاریخ فن جمالیات کے استاد بھی۔ ان کی نظم کا ترجمہ مظفر علی سید نے اس طرح کیا کہ ہر منظر اور اس کی جزئیات ایک دوسرے میں گم ہو کر متحرک ہو جاتی ہیں۔

''غیر جدید'' انگریزی نظموں کے عنوان کے تحت چند ایسے شعراء کے کلام کا نمونہ اردو زبان میں پیش کیا گیا ہے جو یا تو انگریزی شاعری میں جدید تحریک شروع ہونے سے

پہلے وفات پا چکے تھے یا وہ ایلیٹ، پاؤنڈ اور ژیٹس ایسے جدید شاعری کے اماموں سے غیر متعلق تھے۔ یہ غیر جدید انگریزی نظمیں ''اسلوب'' ۱۹۸۳ء کی اشاعت میں شامل ہیں۔ جن شعراء کے شعری تراجم کیے گئے ان میں ایمیلی، برونٹی، ٹومس ہارڈی، جی۔ایم۔ہوپکنز، کپلنگ، جیمز جوائس اور ڈی۔ایچ لارنس کی تخلیقات ہیں۔ ان تراجم کے بارے میں مظفر علی سید لکھتے ہیں:

> ''اب ترجمے پر چند گزارشات۔ اصل نظموں کی طرح اکثر ترجمے بھی ایک جیسی پابندیوں کے ساتھ کیے گئے ہیں۔ تاہم محض قافیے کی مجبوری سے حشو و زوائد کے اضافے سے پرہیز کیا گیا ہے۔''(۱۵)

ان تراجم سے اصل شاعر کے کمالات یا کم سے کم اس کے فکر و احساس کی پہلوداری کا بہتر اندازہ ہو سکتا ہے۔ چونکہ وہ خود شاعر تھے اس لیے شاعرانہ تلازمات تک ان کی رسائی عام ناقدین سے زیادہ تھی۔ ان کے ذاتی کاغذات کی چھان بین کے دوران چند غیر مطبوعہ نثری و شعری تراجم بھی ملے جن کے عکسی نمونے میرے پاس محفوظ ہیں۔ ان میں سے چند تراجم تواریخ کے ساتھ ہیں مثلاً (چکنی مٹی کا گلدان ۱۹۴۵ء)، گھٹن، نظر سے خبر تک، شکستہ کوزہ اور سسلی کے افسانہ نگار جوولی ورگا کے افسانے کا ترجمہ ''چھنال دیدہ''، ''خرابوں میں پھرتے ہوئے مناجات'' میکسکو کی ایک نظم کا ترجمہ ہے، ''انجیر مقدس''، ''پرارتھنا'' اور ''مساس'' جیسے تراجم شامل ہیں۔ ان غیر مطبوعہ تراجم کو دیکھتے ہوئے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک ایک لفظ پر کتنی محنت کرتے تھے۔ انہیں کئی بار کاٹتے اور بنیادی تنقیدی شعور کا استعمال کرتے ہوئے اردو زبان کے ذخیرے میں سے بہترین کا انتخاب کرتے تھے۔

مظفر علی سید کی بحیثیت مترجم اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے تراجم کو محض تراجم نہیں سمجھا بلکہ وہ انہیں فن انسانیت کی تاریخ میں ایک بین الاقوامی نقطہ نظر کی پیداوار گردانتے تھے۔ ان کے نزدیک تراجم بین الاقوامی اندازِ نظر پیدا کرنے کا وسیلہ

ہوتے ہیں۔ ترجمے کی عربی تعریف کے مطابق ترجمہ ''نقل کلام'' کا تقاضا یہ ہے کہ جس زبان میں نقل ہو اس میں تقریباً ویسا ہی اثر پیدا کر دے جیسا اصل زبان میں ہوا تھا۔ ہمیں ترجمے سے خوفزدہ ہونے کی بجائے اس تنگ نظری سے خوفزدہ ہونا چاہیے جو اثرانگیزی کا دعویٰ تو رکھتی ہے لیکن اثر پذیری کو حرام سمجھتی ہے۔ دراصل عالمی ادب کے تصور کو ایک ٹھوس حقیقت میں تبدیل کرنے کے لیے ترجمہ ایک ناگزیر وسیلہ ہے اور مظفر علی سید جیسے وسیع المطالعہ شخص کے لیے یہ کام اس لیے بھی دلچسپ تھا کہ وہ اپنے قارئین کو محض یورپی ادیبوں کے ناموں سے متاثر کرنے کی بجائے ان کے کام سے براہ راست متعارف کرانا چاہتے تھے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

۱۔ ''اردو زبان میں ترجمے کے مسائل'' مشمولہ ''اردو زبان میں ترجمے کے مسائل''،
مرتب: ڈاکٹر اعجاز راہی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۳۳

۲۔ دیباچہ ''فکشن، فن اور فلسفہ''، ص ۷

۳۔ ''اظہاریہ'' مشمولہ ماہنامہ ''اسلوب'' شمارہ ۱۹۸۶ء، ص ۱۶

۴۔ D.H. Lawarence Selected Literary Criticism, p 102

۵۔ ''فکشن، فن اور فلسفہ''، ص ۳۳

۶۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، ص ۳۵۶

۷۔ D.H. Lawarence Selected Literary Criticism, p 108

۸۔ ''فکشن، فن اور فلسفہ''، ص ۴۱

۹۔ ''روسی حکایات'' ترجمہ مظفر علی سید مشمولہ ہفت روزہ ''لیل و نہار''، شمارہ ۱۹۵۷ء، ص ۳۲

۱۰۔ افسانہ ''سب کا بچہ'' مشمولہ ''جریدہ'' شمارہ ۳، ص ۴۷

۱۱۔ ایملی ڈکنسن، تعارف و ترجمہ مشمولہ ''قند'' ۱۹۷۲ء، ص ۶۴

۱۲۔ مشمولہ ''قند'' ۱۹۷۲ء، ص ۴۲

۱۳۔ ''قند'' انتخاب نمبر ۱۹۸۲ء، ص ۴۹

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ ''غیر جدید نظمیں، تعارف و ترجمہ'' مشمولہ ''اسلوب'' ۱۹۸۳ء، ص ۵۸۳

ڈاکٹر سیما صغیر

رشید جہاں کے افسانوں میں عورت

Rashid Jehan is famous for having provided Urdu short story writing with a new direction. Her short stories are significant in that they aroused the revolutionary spirit and gave fresh impetus to society. The present article seeks to address the concept of woman as displayed in her short stories.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

رشید جہاں نے جب افسانہ نگاری کی دنیا میں قدم رکھا تو ان کی توجہ معاشرے کی گاڑی کے اس پہیے کی طرف مبذول ہوئی جو توازن بگڑنے کی وجہ سے زمین میں دھنسا ہوا تھا۔ ان کے افسانوں میں سماجی اور معاشی اقدار کا نیا شعور اور نچلے متوسط طبقوں کی زبوں حالی کا درد گیر احساس ایک ساتھ نظر آتا ہے۔ ان کو اس بات کا یقین تھا۔ کہ خواتین کی زبوں حالی اور پسماندگی کے لیے معاشرہ ذمہ دار ہے۔ لہذا خواتین کی حالت بہتر بنانے کیے لیے سماج کی ذہنیت بدلنے کی ضرورت ہے۔اس کام میں انہوں نے عملی کوششوں ساتھ ساتھ قلم کا سہارا بھی لیا اور اپنے کے ذریعے عورتوں پر بے جا پابندیوں کے خلاف احتجاج کیا۔ ایسا نہیں ہے کہ رشید جہاں اردو کی پہلی خاتون افسانہ نگار ہیں۔ جب انہوں نے افسانہ نگاری شروع کی تو محترمہ م۔ ز۔ بیگم، مہر آرا بیگم، ایس۔ نصرت رعنا، ام الحلیمہ مریم، مسز یوسف الزماں، عظمت النساء، فضل فاطمہ، رضیہ ناصر، فاطمہ بیگم انصاری، واقفہ

سلطانہ، تہذیب فاطمہ عباسی، سلطانہ سعید، صغرا ہمایوں مرزا، محمدی بیگم، طاہرہ دیوی، نذر سجاد حیدر، حجاب اسمعیل وغیرہ اپنے افسانوں کے ذریعے بتارہی تھیں کہ دنیا کے تمام مذاہب نے عورت کو بلند مقام پر فائز کیا ہے مگر سماج ان کے ساتھ غیر منصفانہ سلوک کررہا ہے۔ جبکہ سب جانتے ہیں کہ خواتین کو نظر انداز کر کے کوئی معاشرہ ترقی نہیں کرسکتا۔ دوسری خواتین افسانہ نگاروں کے مقابل رشید جہاں انقلابی ذہن کی مالک تھیں ۔ وہ معاشرے میں واضح تبدیلی لانا چاہتی تھیں۔ اس لیے انہوں نے آزادی نسواں کے تئیں معاصر خواتین افسانہ نگاروں کی طرح مصالحانہ نہیں بلکہ جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ پسند کی شادی کی اجازت ، جہیز، مہر، طلاق اور وراثت کے حقوق کو موضوع بنایا۔ قدامت پرستی کے خلاف نڈر ہو کر صدائے احتجاج بلند کی۔ سماج کی فرسودہ روایات ، ذات پات اور نئی پرانی نسل کے بیچ حائل گتھیوں کو موضوع بنا کر متحرک کرداروں کی تخلیق کی۔ متوسط طبقے کی مسلم خواتین کی نفسیاتی پیچیدگیوں ، ان کی گھٹی گھٹی زندگیوں سے وابستہ مسائل اور ذہنی پسماندگی کو اپنے افسانوں میں خصوصی اہمیت دی۔ مرد کی حاکمانہ برتری، تذلیل اور تضحیک آمیز رویہ کو بے نقاب کرتے ہوئے عورت کو سماج میں باعزت طریقہ سے جینے کا حقدار بتایا اور ایک طرح سے عورت کو قوت گویائی عطا کی۔ آج ہم جس Geneder Justice اور Gender Equility کی بات کر رہے ہیں۔ بہت پہلے ڈاکٹر رشید جہاں نے اسی Gender Justice اور Gender Equility کی بات کرتے ہوئے عورت کو اس کا حق دلوانے کے امکانی جتن کیے تھے۔ ان کے اسی احتجاجی رویے کی وجہ سے انہیں پہلی انقلابی افسانہ نگار خاتون کہا گیا ہے۔

رشید جہاں کے افسانوں کا محور و مرکز عورت ہے۔اس سلسلے میں انہوں نے سب سے پہلے اپنے آپکو روایتی قسم کی صنفی پہچان سے الگ کیا، اپنی آنکھوں سے خواتین کی بیجا حمایت کا پردہ ہٹایا اور حقیقت پسندانہ نقطہ نظر سے ان کو دیکھا، پرکھا اور پھر پورے اعتدال

کے ساتھ ان پر قلم اٹھایا۔صرف ان کی حمایت ہی میں نہیں بلکہ ان کی مخالفت میں بھی کیونکہ اس بسی کی ذمہ دار کہیں کہیں خود عورت بھی ہے۔مثلاً ان کا پہلا افسانہ[سلمی] جو عورت کے مسائل پر ہے اس میں جس طرح لڑکیوں کی شادی سے متعلق عورتوں کی جہالت ،روایت کی پرستی اور پردہ کی رسم کو دکھایا ہے اس سے ہمدردی کم، جھنجھلاہٹ اور بیزاری زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔کہانی چھداں کی ماں میں نچلے طبقے میں عورت کی حیثیت اور متعدد شادیوں کو موضوع بنایا گیاہے۔چھدا کی ماں اپنے اکلوتے بیٹے کی ہر سال شادی رچاتی اور چھوٹی چھوٹی غلطیوں پر بہو کو مار پیٹ کرگھر سے نکال دیتی ہے۔پس ماندہ طبقوں میں شادی ،چھوڑنے پکڑنے کے اصول زیادہ نہیں ہوتے اور نہ اس بات کو برا سمجھا جاتا ہے۔بہت زیادہ سزا کی مستحق وہ عورت ہوتی ہے جس کے یہاں اولاد نہیں ہوتی۔چھدا کی تیسری بیوی کے بھی جب کوئی آثار ظاہر نہ ہوئے تو اس بہو کو بھی گھر سے نکال دیا گیا۔آخراس ظلم کے خلاف ایک بہو اٹھ کھری ہوتی ہے:

> ''بڑھیانے اپنی وہی حرکتیں شروع کی تھیں لیکن یہ لڑکی بڑھیا کے جوڑ کی ہے۔ایک دن پکڑ کر ساس کی وہ مرمت کی کہ سب بہوؤں کا بدلہ نکال لیا اور کہنے لگی میں یہ دہلی چھوڑ کرنہیں جاؤں گی۔ وہ اور ہی رہی ہوں گی۔ نہ جانے وہ کس کی دھی بیٹیاں تھیں جو چلی گئیں۔ جو تجھے اس گھر میں رہنا ہے تو ٹھیک سے رہ ورنہ جا...... جا اپنا راستہ پکڑ..''

حقیقت نگاری کی روایت میں اس قسم کے علامتی کردار کو پیش کر کے مصنفہ نے نسوانی تشخص کی ایک نسبتا کم مانوس جہت کو واضح کیا ہے۔

رشید جہاں کی مشہور کہانی افطاری میں دونسوانی کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ایک تو بیگم صاحبہ جو نہایت بے رحم اور سخت ہیں۔ وہ اپنے گھر میں کام کرنے والی مظلوم بے کس ملازمہ کے ساتھ جانوروں کا سلوک کرتی ہیں۔ دوسرا کردار نسیمہ کا ہے۔ جو مرد

سے زیادہ سمجھدار اور حساس دکھائی دیتی ہے۔ اس میں کچھ کر کے دکھانے کا جذبہ بھی ہے۔ مگر چونکہ شوہر کی مرضی نہیں اس لیے وہ خاموشی اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن اپنے کم عمر بیٹے کو سماجی بے انصافی اور معاشی ناہمواری جیسی حقیقتوں کا احساس دلا کر ایک مثالی معاشرے کا خواب دیکھتی رہتی ہے۔ اس کہانی میں منظر سے زیادہ اہمیت پس منظر کی ہے۔ جس کے علامتی کرداروں میں سود خور پٹھانوں کا ایک گروہ اور ایک بڑھیا اندھا فقیر ہے۔ جو روزہ رکھ کر افطاری مانگنے نکلا ہے۔ فقیر کے ہاتھ سے بھیک میں ملی ہوئی جلیبیوں پر کتوں کا جھپٹنا اور سود خوروں کا قہقہے لگانا زندگی کی ناقابل تردید تلخ حقیقت کے ایک ایسی علامتی تصویر ہے جو ذہین پر نقش ہوجاتی ہے۔ اس تصویر کے نقوش تاریخ اور معاشرت کی حدود سے پرے انسانی فطرت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

رشید جہاں نے علامتی کہانیاں تو نہیں لکھی ہیں۔ لیکن ان کی کئی کہانیوں میں پس منظر عمل اور کردار ایک قسم کی علامتی معنویت رکھتے ہیں ۔ اس ضمن میں ابھی ان کے افسانہ افطاری کا ذکر کیا گیا لیکن فنی اعتبار سے زیادہ پختہ ان کی دو کہانیاں دلی کی سیر اور وہ علامتی رجحان کی غیر معمولی تخلیقات ہیں ۔ دلی کی سیر بہت مختصر کہانی ہے جس کا سارا عمل ہی علامتی معلوم ہوتا ہے۔ دہلی ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر ایک برقع پوش عورت اپنے سامان کو سنبھالے بیٹھی ہے اور اپنے آپ کو متعدد مردوں کی نگاہوں سے بچانے کا جتن کر رہی ہے۔ اس کا شوہر اپنے کسی دوست کے ساتھ چلا گیا ہے۔ جب وہ واپس آیا تو ہوٹل میں کھانا کھا کر آیا تھا اور اس نے اپنی بیوی سے پوچھا کہ بھوک لگی ہو تو تمہارے لیے کچھ پوری وغیرہ لے لیں ۔ بیوی نے نہ صرف کھانے سے انکار کردیا بلکہ دلی کی سیر سے بھی۔ اور دونوں وہیں کھڑی فرید آباد جانے والی گاڑی میں بیٹھ کر گھر واپس چلے گئے۔ یہ واقعہ اتنا معمولی ہے کہ رسالہ جامعہ (نئی دہلی) میں انگارے پر تبصرہ کرتے ہوئے مبصر نے رشید جہاں کی اس کہانی کو بے لطف بتایا تھا۔ شاید ایسا کہانی کی علامتی جہت کو نظر

انداز کرنے کے باعث ہوا ہے۔ ورنہ اس چھوٹی سی کہانی میں ہندوستانی عورت بالخصوص مسلمان عورت کی ساری زندگی سمٹ آئی ہے۔ شوہر کے رحم وکرم پر جینے والی پردہ نشین بیوی آخر میں جو فیصلہ کرتی ہے، وہ ایک وجودی فیصلہ ہے۔ دلی کی سیر شوہر کی شرائط پر اسے منظور نہیں۔ اس کہانی سے آگے بڑھ کر رشید جہاں نے ایک جذامی طوائف اور اسے انسانوں جیسا برتاؤ کرنے والی ایک اسکول ٹیچر کی کہانی ''وہ'' میں علامتی حقیت نگاری کا ایک اعلیٰ معیار قائم کیا ہے۔ انتہائی رقت خیز ہوتے ہوئے بھی اس کہانی کا عمل اپنی دور رس معنویت کا احساس دلاتا ہے۔ جذامی طوائف سکول ٹیچر کے لیے پھول لے کر سکول آئی ہے۔ سکول ٹیچر اس سے کہتی ہے تشریف رکھیے۔ دونوں میں کوئی بات نہیں ہوتی۔ یہ منظر کئی بار دہرایا جاتا ہے اور اس طرح پڑھنے والے کے ذہن میں ایک قسم کا علامتی عمل (Symbolic Action) بن کر ساری صورت حال کے ادراک کا تعین کرتا ہے۔ اس کہانی میں مبین طور پر نہ کوئی پیغام ہے اور نہ کوئی تلقین۔ کہانی کے انجام سے اگر کوئی بات سامنے آتی ہے تو یہ کہ دو انسانوں کا صرف انسان ہونے کے ناطے کوئی ربط شاید ممکن نہیں۔ تاریخ اور سماج نے ہمیں بے شمار تعینات اور تعصبات میں اس طرح جکڑ دیا ہے کہ ہم اس سے باہر نہیں نکل سکتے۔ زندگی کی بے رحم حقیقت کے آگے بے بسی کی ایک مثال رشید جہاں کی کہانی قانون اور انصاف میں بھی ملتی ہے۔ جس میں انہوں نے ایک انگریز جج اور ایک ہندوستانی گڈریے کی تقریباً ایک جیسی واردات عشق کو متوازی بیان کی ٹیکنیک میں لکھا ہے۔ اس کہانی میں انہوں نے نفسیاتی تجزیے سے گریز کرتے ہوئے مرکزی حیثیت اس بدقسمت عورت کو دی ہے۔ جس نے محبت میں اپنے آپ کو اور اپنے گھر کو آگ لگا دی۔ رشید جہاں نے یہ دردناک داستان بلا کسی تبصرہ کے بیان کی ہے۔ اور اس طرح کہانی کو اور موثر بنا دیا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو رشید جہاں نے عورت کی پوری شخصیت اور سماجی حیثیت کو

اپنے افسانوں کا محور و مرکز بنایا ہے۔ اور کچھ اس زاویے سے کہانیاں خلق کی ہیں۔ جس سے نہ صرف معاصر افسانہ نگار متاثر ہوئے بلکہ آنے والی نسلوں نے بھی ان کی پیروی کی ہے۔ اس کی سب سے بہتر مثال عصمت چغتائی کی ہے۔ وہ فن اور شخصیت کے آپ بیتی نمبر میں لکھتی ہیں۔

''جو لوگ رشید جہاں سے مل چکے ہیں۔ اگر وہ میری ہیروئن سے ملیں تو دونوں جڑواں بہنیں نظر آئیں گی۔ کیوں کہ انجانے طور پر میں نے رشید آپا کو اٹھا کر افسانوں کے طاقچہ میں بٹھا دیا کہ میرے تصور کی دنیا کی ہیروئن وہی ہو سکتی تھیں۔''

رشید جہاں کے افسانوں کے بیشتر پلاٹ روزمرہ کی زندگی سے مستعار ہیں۔ ان کے یہاں ہر طبقے اور نسل کے کردار ہیں۔ خصوصا نسوانی کردار۔ جن کی نفسیات اور ذہنی حالت سے وہ بخوبی واقف تھیں اور اس زبان اور محاورے کا استعمال جانتی تھیں جو آج کے بعض تنقیدی نظریات کے مطابق انسانی تشخص کی تشکیل اور ترسیل کی بنیاد ہے۔ ان کے افسانوں میں نظر آنے والی عورت پریم چند یا راشد الخیری کی ہیروئینوں جیسی بھولی عورت نہیں ہے جو حالات سے سمجھوتہ کرنے کے لیے مجبور ہو یا مرد کے مکروفریب کا آسانی سے شکار ہو جاتی ہو بلکہ وہ سمجھدار، پراعتماد، دلیر اور اپنے آپ کو پہچاننے والی عورت ہے۔ جس سے ڈاکٹر رشید جہاں نے اردو قاری کو پہلی بار متعارف کرایا۔ وہ ایک طبیب تھیں اور افسانہ نویسی میں بھی ان کا رویہ ایک طبیب جیسا ہی ہے کہ مرض سے روگردانی نہ کی جائے، مناسب تشخیص کر کے علاج کی کوئی تدبیر نکالنا ہی ڈاکٹر کا کام ہے اور یہ کام ڈاکٹر رشید جہاں نے اپنے قلم سے کیا۔

❖•❖•❖ ❖•❖•❖ ❖•❖•❖

ایم خالد فیاض

کلچر اور سویلزیشن کے اردو متبادلات و مفاہیم

(پاکستانی ادبا کی نظر میں)

In Urdu, the terms culture and civilization are often used in a same context and they are also translated as <tehzeeb> (civilization) and <tamaddun> (culture). In this article, an effort has been made to find equivalents of the terms culture and civilization and to see how different writers have used terms and in which context.

آج سے چند سال پہلے جب میں نے کلچر کے موضوع پر اپنا ایک مضمون(۱) تحریر کیا تو پاکستانی ادبا کے ہاں کلچر کے متبادلات اور ان کے مفاہیم کو سمجھنے میں کافی پریشانی کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ پاکستانی ادبا کے ہاں اس سلسلے میں بہت زیادہ اختلاف پایا جاتا ہے۔ کم وبیش ہر ادیب نے کلچر، ثقافت، تہذیب، تمدن اور سویلزیشن جیسی اصطلاحات کے الگ الگ انداز میں مفاہیم اخذ کیے ہیں۔ جس کی وجہ سے قاری کلچر کے مطالعہ کے دوران اسی منزل پر الجھ کر رہ جاتا ہے اور سمجھ نہیں پاتا کہ کس ادیب نے کلچر، تہذیب، ثقافت یا تمدن سے کیا مراد لیا ہے؟ یہ مقالہ اسی الجھن کو کسی حد تک سلجھانے کی ایک ادنیٰ سی کاوش ہے۔

سب سے پہلے میں یہ وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ کوئی بھی لفظ اپنے لغوی معنوں میں تو متعین ہوتا ہے لیکن اپنے اصطلاحی معنوں میں بہت زیادہ لچکدار اور غیر متعین ہوتا ہے۔ مختلف اہل علم اسے مختلف معانی عطا کرنے کا حق رکھتے ہیں ۔اس بات کو زیادہ موثر انداز میں نصیر احمد ناصر نے یوں بیان کیا ہے کہ:

''ہمیں لفظ اور اصطلاح کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ لفظ اپنے لغوی معنی پر اور اصطلاح اپنے وضعی مفہوم پر دلالت کرتی ہے علاوہ ازیں کسی لفظ کے لغوی معنی متعدد ہونے کے باوجود متعین ہوتے ہیں لیکن ایک اصطلاح کو اہل علم مختلف معانی پہنا سکنے کے مجاز ہوتے ہیں۔''(۲)

لہذا اس مقالہ میں میرے پیش نظر پاکستان کے مختلف اور معروف ادبا اور مفکرین کا ایسا عمومی جائزہ لینا ہے جس سے کلچر اور سویلزیشن کے متبادلات کے حوالے سے اور کلچر، سویلزیشن ،تہذیب، ثقافت اور تمدن کی اصطلاحات کے مفاہیم کے سلسلے میں ان کے ہاں جو تنوعات پائے جاتے ہیں وہ سامنے آ سکیں۔

کلچر مغربی اصطلاح ہے۔ یورپی محققین کے ہاں اس کی لاتعداد تعریفیں ہو چکی ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری و ساری ہے۔ یہاں ہمارا مقصد چونکہ کلچر کے بارے میں یورپی محققین کی مختلف تعریفوں کا انسائیکلوپیڈیا پیش کرنا نہیں لہذا میں کلچر کے لغوی معنوں کے ساتھ اصطلاحی معنوں کے لیے معروف ماہر بشریات ای۔بی۔ٹیلر اور دو امریکی ماہر بشریات کی تعریفیں ہی درج کروں گا۔

کلرچ انگریزی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ لاطینی لفظ Cultur ہے۔(۳) آکسفورڈ ڈکشنری میں لکھا ہے کہ ''یہ لفظ Cultiration (کاشت) کے معنوں سے ہوتا ہوا تربیت اور نشوونما اور ترقی کے منظم عمل تک پہنچا اور یہ ترقی و تربیت صرف انسان تک

محدود نہیں بلکہ دیگر اشیاء مثلاً نباتات اور حیوانات بھی اس میں شامل ہیں۔‘‘(۴)

چنانچہ آکسفورڈ میں یہ بھی لکھا ہے کہ:

"Any deliberate effort to develop the qualities of some object."(۵)

آکسفورڈ ہی کے حوالے سے یہ شواہد بھی ملتے ہیں کہ ’’اٹھارویں صدی تک پہنچتے پہنچتے مغربی مصنفین اسے زیادہ معین معنوں میں استعمال کرنے لگے ان کی نظر میں اس سے مراد دل و دماغ اور ذوق ونظر کی تہذیب تھی۔‘‘(۶)

لہذا آکسفورڈ میں لکھا ہے کہ:

" The cultivating or development of the mind (faculties and mannars) improve ment or refinement by education." (۷)

E.B.Tylor نے کلچر کے لفظ کو ایک باقاعدہ اصطلاحی مفہوم دیا اور اس کے وہ معنی متعین کیے جو آج علم بشریات میں مستعمل ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

’’کلچر ،علوم و فنون، عقائد و رسوم، اخلاقیات ،قوانین ، عادات و اطوار سے مملو وہ طرز زندگی ہے جس کا اکتساب انسان معاشرے کے فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔‘‘(۸)

E.B.Tylor کی اس تعریف کے بعد یورپی محققین نے کلچر کی بے شمار تعریفیں اور تعبیریں پیش کیں۔ جن کا ذکر یہاں ضروری نہیں۔

کلچر کے بعد ہم سویلزیشن کی طرف آتے ہیں۔ سویلزیشن کی اصطلاح کلچر سے قدیم ہے ۔ اہل علم نے یورپ میں پندرویں سولھویں صدی عیسوی میں احیائے علم کی تحریک چلائی جس سے ان کا علمی اور ثقافتی شعور تیزی سے ترقی کی منازل طے کرنے لگا چنانچہ

بقول نصیر احمد ناصر:

''اس عہد میں وہاں علم وفنون کو خوب فروغ ہوا اور بے شمار علمی وفنی اصطلاحات معرض ظہور میں آئیں جن میں ایک کلچر (Culture) ہے۔ کلچر کی اصطلاح کے لیے دنیا لیکن (فرانسس بیکن ۱۵۶۱ء-۱۶۲۱ء) کی رہین منت ہے۔اس نے کلچر کو سویلزیشن سے وسیع تر اور اعلیٰ تر مفہوم میں استعمال کیا تھا۔''(۹)

لیکن اس کے باوجود انیسویں صدی تک کلچر اور سویلزیشن زیادہ تر مترادف کے طور پر استعمال ہوتے رہے۔ E.B.Tylor نے بھی دونوں کو ہم معنی استعمال کیا ہے۔ بیسویں صدی میں ان اصطلاحات میں واضح امتیاز برتا جانے لگا۔فہم اعظمی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

'' تاریخ اور جغرافیہ کی مزید تحقیق نے بیسویں صدی میں کثرت (Pluralism) اورنسبی (Relationist) نظریہ پیش کیا۔ اس کے موجد امریکی ماہر بشریات کلائیڈ کلک ہان اور ڈبلیو۔ ایچ۔کیلی تھے۔ اس تھیوری کے مطابق کلچر یا ثقافت، تمدن یا تہذیب (Civilization) کے مترادف نہیں ہے اور نہ اس کا ارتقاء سائنس اور ٹیکنالوجی کے ارتقاء پر منحصر ہوتا ہے۔ یہ رہن سہن کا ایسا طریقہ ہوتا ہے جو انسانوں کے ایک گروہ، قبیلے یا علاقے میں رائج ہوتا ہے۔ اس کی ایک تاریخ ہوتی ہے اور جغرافیائی ماحول ان طریقوں کے وضع کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس میں ثقافتی گروہ کی زبان، ادب، رسم و رواج، عبادت کے طریقے مذہبیت، ٹوٹم، ٹیبو، اخلاقیات، شادی بیاہ کے طریقے اور رسمیں، ناچ، گانے، شعر و

شاعری، ادبی محفلیں، غرض سب ہی عناصر شامل ہوتے ہیں۔ ان
سب کا مقصد گروہ کے اندر ایک دوسرے سے رشتے اور انسلاک
قائم رکھنا اور ایک کو دوسرے کی بات سمجھانا ہوتا ہے۔" (۱۰)

اصل میں سویلزیشن کا لفظ Civitas سے مشتق ہے اور City سے متعلق ہے۔ لہذا اس کے مفہوم میں شہروں کی اجتماعی زندگی شامل ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا میں سویلزیشن کی وضاحت ان لفظوں میں کی گئی ہے:

" Civilization is that kind of writing the presence of cities and wide political organization and the development of occupational specialization."(۱۱)

چنانچہ سویلزیشن اس کلچر کا نام ہے جس میں بڑے بڑے شہر آباد ہوتے ہیں اور جن میں ایک وسیع طرز حیات جنم لیتا ہے جو گاؤں یا دیہاتی زندگی میں ممکن نہیں۔ شہروں کا یہ کلچر، سویلزیشن کہلاتا ہے۔

سویلزیشن کو کلچر کا مادی پہلو کہہ سکتے ہیں اور کلچر کی تکمیل کے لیے مادی وسائل کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ شروع میں مادی ترقی کی وہ منزل جس میں انسان ایک جگہ یوں بسے کہ شہر آباد ہونے لگے، سویلزیشن کہلائی۔ یہی وجہ ہے کہ Bagby نے بھی اظہار خیال کرتے ہوئے کہا کہ" سویلزیشن اس کلچر کا نام ہے جو شہروں میں ظاہر ہوتا ہے۔" (۱۲)

لہذا سویلزیشن کلچر کا ایک پہلو، مادی پہلو ہوسکتا ہے۔ اسے کلچر کی ارتقا یافتہ شکل کہہ سکتے ہیں۔ مگر بذات خود کلچر نہیں۔

سویلزیشن کی ایک اور تعریف بھی بڑی معروف ہے جو ہمارے لیے اس لحاظ سے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ ہمارے اردو کے ادبا جب سویلزیشن کا متبادل "تہذیب" استعمال کرتے ہیں تو اس وقت ان کے پیش نظر سویلزیشن کی یہی تعریف ہوتی ہے۔

سویلزیشن کی مذکورہ تعریف یوں کی جاتی ہے۔

''سویلزیشن میں وہ مظاہر شامل ہیں جن کا تعلق انسان کا اپنے نفس اور فطرت پر غلبہ پانے سے ہے ...... یعنی انسانی جبلتوں کو انسان نے جس طرح کنٹرول کیا جس طرح سنوارا ان کی تہذیب کی اور اس تہذیب سے جو رویے پیدا ہوئے ان کا نام سویلزیشن ہے۔'' (۱۳)

ہمارے ہاں اس کی سب سے اولین مثال سر سید احمد خان کی ہے جنہوں نے سویلزیشن کے یہ معنی مراد لیے اور اس کا ترجمہ ''تہذیب کیا''۔ سر سید احمد خان اپنے رسالے ''تہذیب الاخلاق'' کے اغراض و مقاصد بیان کرتے ہوئے پرچے کی پہلی اشاعت ۱۸۷۰ء) میں لکھتے ہیں:

''اس پرچے کے اجرا سے مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کی سویلزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جاوے تا کہ جس حقارت سے (سویلائزڈ) مہذب قومین ان کو دیکھتی ہیں وہ رفع ہووے اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قومیں کہلائیں۔'' (۱۴)

اگرچہ بعد میں سر سید احمد خان نے تہذیب کو وسیع معنوں میں استعمال کرتے ہوئے انسان کے تمام افعال ارادی، اخلاق، معاشرت اورتمدن اور علوم و فنون کو عمدگی پر پہنچانے کو اس میں شامل کر کے کلچر اور سویلزیشن کو خلط ملط کر دیا مگر سویلزیشن کے مذکورہ بالا معنی سب سے پہلے انہوں نے استعمال کیے۔

لفظ ''تہذیب'' عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کا مادہ ہذب ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں ''کسی درخت یا پودے کا کاٹنا چھانٹا تراشنا تا کہ اس میں نئی شاخیں نکلیں اور نئی کونپلیں پھوٹیں۔ فارسی میں تہذیب کے معنی 'آراستن پیراستن، پاک و درست کردن و صلاح نمودن'

ہیں۔" (۱۵) یہ لفظ مجازی معنوں میں شائستگی کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے اور اس شائستگی کا معیار معاشرے کی روایتی اقدار کے پیش نظر متعین کیا جاتا ہے۔

"ثقافت" بھی عربی زبان کا لفظ ہے اور اس کا مادہ "ثقف" ہے۔
"لسان العرب" میں ثقافت کے معنی یہ بتائے گئے ہیں کہ "علوم و فنون و ادبیات پر قدرت و مہارت کسی چیز کو تیزی سے سمجھ لینا اور اس میں مہارت حاصل کرنا، سیدھا کرنا۔" (۱۶)

"تمدن" کا لفظ بھی عربی زبان کا ہے۔ یہ لفظ مدن سے ہے۔ جس کے معنی "اقامت کرنا" شہریت اختیار کرنا، شہر بسانا اور معاشرے میں رہنے کے ہیں۔ اسی لفظ سے 'مدینہ' ہے جس کے معنی شہر کے ہیں۔" (۱۷)

کلچر اور سویلزیشن کے لغوی اور کسی حد تک اصطلاحی جب کہ ثقافت، تہذیب اور تمدن کے محض لغوی معنوں کا مختصر جائزہ لینے کے بعد اب ہم اپنے ادبا کے ہاں ان اصطلاحات کے مفاہیم کا جائزہ لینے کی اپنی سی کوشش کرتے ہیں۔

میں اپنے اس جائزے کا آغاز ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم سے کرتا ہوں۔ خلیفہ عبدالحکیم کلچر کا ترجمہ ثقافت کرتے ہیں اور ثقافت کو تہذیب اور تمدن دونوں پر حاوی سمجھتے ہیں۔ اس کا اظہار وہ ذیل کے اقتباس میں یوں کرتے ہیں:

"تہذیب اور تمدن کے الفاظ سے تو ہر شخص آشنا ہے لیکن ثقافت کے متعلق مجھ سے بارہا پڑھے لکھے لوگوں نے بھی سوال کیا ہے کہ یہ کیا چیز ہے۔ سرتیج بہادر سپرو، جو اردو کے عاشقوں میں سے تھے اور ان کا فارسی کا ذوق بھی عام سطح سے زیادہ بلند تھا، عثمانیہ یونیورسٹی میں جلسہ تقسیم اسناد میں خطبہ پڑھنے حیدر آباد تشریف لائے۔ گھر سے انگریزی میں خطبہ لکھ کر لائے تھے۔ جب ان سے تقاضا ہوا کہ

خطبہ اردو میں پڑھنا ہوگا تو ترجمے کی زحمت سے بچنے کے لیے انہوں نے مجھ سے مدد چاہی۔ میں نے کلچر کا ترجمہ ثقافت کیا تو پوچھنے لگے کہ بھائی یہ کیا چیز ہے؟ میں نے عرض کیا کہ پہلے تہذیب اور تمدن کے الفاظ استعمال ہوتے تھے اب ثقافت کا لفظ علمی تحریروں میں استعمال ہونے لگا ہے کیوں کہ یہ لفظ تہذیب اور تمدن دونوں پر حاوی ہے۔'' (۱۸)

اس اقتباس سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ اردو میں ثقافت کا لفظ تہذیب اور تمدن کی اصطلاحات کے کافی عرصہ بعد استعمال ہونا شروع ہوا۔ دوسرا یہ کہ خلیفہ عبدالحکیم کے ہاں ثقافت ایک طرح سے تہذیب اور تمدن کے مجموعے کا نام ہے اور چونکہ ثقافت انہوں نے ترجمہ کیا ہے کلچر کا، لہٰذا خلیفہ صاحب کے ہاں کلچر، تہذیب اور تمدن کا مجموعہ ہوا۔

لیکن مغالطہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ایک دوسری جگہ پر خلیفہ صاحب تہذیب کو کلچر کا متبادل قرار دیتے ہیں۔ وہاں پر وہ نہایت واضح اور صاف الفاظ میں لکھتے ہیں کہ:

''ہماری زبان میں تمدن سویلزیشن کا قریب تر ترجمہ ہے اور کلچر کا مفہوم تہذیب کا لفظ بہتر ادا کرتا ہے۔'' (۱۹)

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس بارے میں خلیفہ صاحب کا موقف کچھ واضح نہیں کہ کلچر کا زیادہ درست ترجمہ تہذیب ہے یا ثقافت۔

بہرحال تمدن کو وہ سویلزیشن کا متبادل ہی قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں کوئی تضاد نہیں، لکھتے ہیں::

'' تمدن کے لفظ کا مادہ بھی مدن یا شہریت ہے اور سویلزیشن کا مادہ

بھی لاطینی میں سوِٹیاس یا شہر ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ تمدن حقیقت میں وہاں سے شروع ہوتا ہے جہاں لوگ شہروں میں رہنے لگتے ہیں۔''(۲۰)

اب ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے نزدیک تمدن اور تہذیب کے مفاہیم کیا ہیں۔ تمدن کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ'' علوم وفنون ،رسم و رواج، ذہنی اور مادی تحقیقات سب کی معجونِ مرکب کا نام تمدن ہے۔''(۲۱)

جب کہ تہذیب کی تعریف کے ضمن میں خلیفہ عبدالحکیم لکھتے ہیں:

'' اس امر پر اکثر مفکرین متفق ہیں کہ تہذیب ایک نفسی میلان ہے اور زندگی کے اساسی اقدار کو متحقق کرنے کی کوشش سے تہذیب پیدا ہوتی ہے۔''(۲۲)

اور

''تمام تہذیب کا مدار مکارم اخلاق پر ہے۔ بگڑے ہوئے اخلاق پر تہذیب کی کوئی پائدار تعمیر کھڑی نہیں ہوسکتی۔''(۲۳)

یعنی خلیفہ عبدالحکیم کے ہاں تہذیب زندگی کی اخلاقی اقدار کے نظام پر مبنی ہے اور اگر ہم ان کے کہنے کے مطابق ثقافت کو تہذیب اور تمدن دونوں پر حاوی سمجھیں تو ثقافت یا کلچر ان کے ہاں انسان کی مادی اور روحانی ترقی، علوم وفنون اور اخلاقی ترقی کے مجموعہ کا نام ہے۔

خلیفہ عبدالحکیم تہذیب اور تمدن کے مابین رشتہ کو ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک کسی ایک کے بغیر دوسرا مکمل نہیں ہوتا۔ ان کا کہنا ہے کہ ''کوئی تہذیب ایک خاص درجہ تمدن کے بغیر ممکن نہیں اور کوئی تمدن، تہذیب سے بے تعلق نہیں ہوسکتا۔''(۲۴)

ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے کلچر کا اردو متبادل کلچر ہی لیا ہے۔ لیکن یہ کلچر ان کے نزدیک تہذیب اور ثقافت کے مجموعے کا نام ہے جس میں زندگی کی ساری سرگرمیوں کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ ان کے نزدیک تہذیب اور ثقافت سے کیا مراد ہے جن کے مجموعے کو انہوں نے کلچر کا نام دیا ہے۔ تہذیب کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"عربی زبان میں لفظ تہذیب کے لغوی معنی ہیں درخت تراشنا، کاٹنا اور اس کی اصلاح کرنا ۔فارسی زبان میں اس لفظ کے معنی ہیں آراستن و پیراستن ،پاک و درست و اصلاح نمودن، یہ لفظ مجازی معنی میں شائستگی کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے، جس میں خوش اخلاقی ،اطوار، گفتار اور کردار کی شائستگی شامل ہے ۔ اگر ان معانی پر غور کیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ لفظ "تہذیب" ان چیزوں سے تعلق رکھتا ہے جن کا تعلق ہمارے "ظاہر" سے ہے ۔ انسان جس طور پر اپنی معاشرت اور اخلاق کا اظہار کرتا ہے وہ اس کی تہذیب ہے ۔ اردو زبان میں یہ لفظ ان ہی معنی میں استعمال ہوتا ہے جس میں عربی و فارسی میں مستعمل ہے۔"(۲۵)

تہذیب کی تعریف کرنے کے بعد جمیل جالبی ثقافت کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"لسان العرب، میں اس (ثقافت) کے معنی یہ بتائے گئے ہیں کہ علوم وفنون وادبیات پر قدرت و مہارت کسی چیز کو تیزی سے سمجھ لینا اور اس میں مہارت حاصل کرنا، سیدھا کرنا، گویا یہ لفظ ان چیزوں سے تعلق رکھتا ہے جن کا تعلق ہمارے "ذہن" سے ہے۔"(۲۶)

ان دونوں الفاظ کے لغات میں دیئے گئے معنوں سے جمیل جالبی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ لفظ ''تہذیب'' کا زور خارجی چیزوں اور طرز عمل کے اظہار پر ہے جب کہ لفظ'' ثقافت'' کا زور ذہنی صفات پر ہے۔لہذا وہ تہذیب اور ثقافت کے ان خارجی اور ذہنی عوامل کی یکجائی کو کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

''میں ان دونوں الفاظ کے معنی کو یکجا کر کے لفظ ''کلچر'' سے ان کا مجموعی مفہوم ادا کرتا ہوں ۔گویا کلچر (تہذیب+ثقافت) زندگی کی ساری سرگرمیوں کا خواہ وہ ظاہری ہوں یا باطنی ،ذہنی ہوں یا مادی، خارجی ہوں یا داخلی، جسم سے تعلق رکھتی ہوں یا روح سے ،احاطہ کرتا ہے۔ کلچر اس طرح ایک وحدت، ایک اکائی کا نام ہے۔جس میں چھلکا بھی شامل ہے اور مغز بھی۔ عمل بھی شامل ہے، فکر بھی۔ جسم بھی شامل ہے اور روح بھی۔''(۲۷)

یعنی جمیل جالبی کے ہاں'' کلچر اس کل کا نام ہے جس میں مذہب وعقائد ،علوم اور اخلاقیات،معاملات اور معاشرت،فنون و ہنر، رسم و رواج ، افعال ارادی اور قانون،صرف اوقات اور وہ ساری عادتیں شامل ہیں جن کا انسان معاشرے کے ایک رکن کی حیثیت سے اکتساب کرتا ہے اور جن کے برتنے سے معاشرے کے متضاد و مختلف افراد اور طبقوں میں اشتراک و مماثلت، وحدت اور یک جہتی پیدا ہوجاتی ہے۔''(۲۸)

فیض احمد فیض، اول تو کلچر کے لیے کسی اردو متبادل کو کلچر کا ہم معنی خیال ہی نہیں کرتے لیکن ثقافت اور تہذیب میں سے لفظ تہذیب کو کلچر کے متبادل کے طور پر استعمال کرنے کے لیے اس وجہ سے راضی ہوجاتے ہیں کہ اس لفظ سے ہم زیادہ مانوس ہیں۔ وہ اس بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''ہماری زبان میں ''کلچر'' کا ہم معنی لفظ موجود ہی نہیں۔یعنی وہ لفظ

جس کو ہم بالکل اس کا مترادف کہہ سکتے ہیں ہمارے ہاں موجود نہیں ہے۔ پچھلے بیس پچیس برس سے ہم ایک لفظ رائج کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (ثقافت کی طرف اشارہ ہے۔ ...... (لیکن) میں ثقافت کی بجائے پرانا لفظ تہذیب استعمال کروں گا جس سے ہم سب مانوس ہیں۔ تہذیب سے میری مراد وہی مفہوم ہے جو لفظ کلچر کا ہے۔'' (۲۹)

اگرچہ یہاں فیض نے تہذیب کو کلچر کا متبادل کے طور پر استعمال کرنے کی محض یہ وجہ بیان کی کہ ہم اس سے زیادہ مانوس ہیں مگر آگے چل کر کلچر اور تہذیب میں معنوی مشابہت کا ذکر بھی کر دیتے ہیں اور لکھتے ہیں:

'' میں تہذیب کا لفظ اس لیے استعمال کر رہا ہوں کہ وہ نسبتاً کلچر کے قریب ہے۔ کلچر کے معنی ...... کسی چیز یا کسی ادارے کی بہتر یا ترقی یافتہ صورت پیدا کرتا ہے اور تہذیب کے بھی معنی ایک لحاظ سے یہی ہیں کہ کسی شخص یا ادارے یا کسی معاشرے کی شائستہ صورت پیدا کرنے کے لیے اس کی تربیت کرنا۔'' (۳۰)

جب کہ لفظ '' ثقافت'' کو کلچر کے متبادل کے طور پر استعمال کرنے کے بارے میں وہ اپنی کتاب ''میزان'' میں ایک جگہ رقم طراز ہیں:

''اہل نظر کو یہ الجھن (پاکستانی تہذیب کے مسئلہ کی طرف اشارہ ہے) اس لیے درپیش ہے کہ ان کا کاروبار اس شے سے بندھا ہے جسے اب سے پہلے کلچر یا تہذیب اور آج کل ثقافت کہتے ہیں۔ سب سے پہلے آپ اسی بات پر غور فرمایئے کہ ہم نے ایسی لطیف شے کے لیے ایسا ''ثقیف'' لفظ کیوں چنا ہے، محض اس لیے کہ یہ لفظ

کوفہ و بغداد کا باشندہ ہے اور اس لیے معتبر ہے۔''(۳۱)

لفظ ''ثقافت'' پر اس طنزیہ اظہار خیال کے باوجود فیض کلچر کے متبادل کے ضمن میں کسی ایک لفظ پر زیادہ زور نہیں دیتے اور نہ کسی احتیاط کو ضروری سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کہیں وہ لفظ کلچر استعمال کرتے ہیں، کہیں تہذیب تو کہیں ثقافت اور شاید اس کی اہم وجہ یہی ہے کہ وہ کسی اردو لفظ کو کلچر کا پورا مترادف نہیں سمجھتے۔ اس لیے وہ کسی ایک لفظ پر زور بھی نہیں دیتے اور نہ وہ اس بحث میں زیادہ الجھتے ہیں۔ چنانچہ وہ صاف صاف کہہ دیتے ہیں کہ:

''ہر اصطلاح کی تعریف تو ہم خود بیان کرتے ہیں۔آپ چاہیں تو ثقافت کا لفظ استعمال کر لیں۔ میں تہذیب کو کلچر کے معنوں میں استعمال کر رہا ہوں۔ لیکن مجھے اصرار نہیں ہے کہ اس کی جگہ کوئی اور لفظ استعمال نہیں ہوسکتا۔''(۳۲)

اب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ فیض کلچر سے کیا معنی مراد لیتے ہیں۔ اس غرض کے لیے درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ اس کی اہم بات یہ بھی ہے کہ یہاں فیض کلچر کا متبادل ثقافت استعمال کر رہے ہیں۔ کہتے ہیں:

''کلچر یا ثقافت گانے بجانے یا لہو و لعب کا نام نہیں ہے بلکہ یہ قومی اور معاشرتی زندگی کا بہت اہم شعبہ ہے۔ کلچر معاشرتی زندگی کے جملہ کاروبار پر اثر انداز ہوتا ہے۔ پورے طریقہ زندگی کو کلچر کہتے ہیں۔ جن میں سب ہی کچھ شامل ہوتا ہے۔ کلچر کی اثر اندازی ذہنی طور سے بھی ہوتی ہے، عقائد اور اقدار کے ذریعے بھی۔ زندگی کے آداب و رسوم سے اور زندگی کے روزمرہ کا جو محاورہ ہے اس کے ذریعے بھی۔ اس میں اجتماعی زندگی کی ظاہری اور باطنی تفاصیل

دونوں شامل ہوتی ہیں۔'' (۳۳)

یعنی فیض کے ہاں بھی کلچر کل طریقہ زندگی کا نام ہے اور اس کے لیے وہ Way of Life کی اصطلاح بھی استعمال کرتے ہیں۔

سویلزیشن کے لیے فیض تمدن کے لفظ کو زیادہ موزوں سمجھتے ہیں۔ بقول ان کے ''تمدن کا تعلق معاشرے کی مدنیت سے ہے یعنی رہنے سہنے کا طریق اور سی وی لیزیشن بھی ایک حد تک تمدن کے معنوں ہی میں استعمال ہوتا ہے۔ (۳۴) لیکن کلچر اور سویلزیشن میں سے وہ کلچر کو زیادہ جامع لفظ سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ''سویلزیشن کو آپ معاشرے کی ترقی کی ایک خاص سطح کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔ کلچر زیادہ جامع لفظ ہے جس کے بہت سے اجزا ہیں جو کہ تمدن یا سویلزیشن میں شامل نہیں ہیں۔'' (۳۵)

سبط حسن نے کلچر کے متبادل کے طور پر لفظ تہذیب استعمال کیا ہے اور وہ اس بارے میں بالکل واضح ہیں۔ وہ صاف صاف لکھتے ہیں کہ:

> ''انگریزی زبان میں تہذیب کے لیے کلچر کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔'' اور ''اردو فارسی اور عربی میں کلچر کے لیے تہذیب کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔' (۳۶)۔

اب تہذیب یا کلچر سے سبط حسن کیا مراد لیتے ہیں اس کے لیے درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجئے۔ لکھتے ہیں:

> ''کسی معاشرے کی بامقصد تخلیقات اور سماجی اقدار کے نظام کو تہذیب کہتے ہیں۔ تہذیب معاشرے کی طرز زندگی اور طرز فکر و احساس کا جوہر ہوتی ہے۔ چنانچہ زبان، آلات واوزار، پیداوار کے طریقے اور سماجی رشتے، رہن سہن، فنون لطیفہ، علم و ادب، فلسفی و حکمت، عقائد و افسوں، اخلاق و عادات، رسوم و روایات، عشق و

محبت کے سلوک اور خاندانی تعلقات وغیرہ تہذیب کے مختلف مظاہر

ہیں۔'' (۳۷)

تہذیب کے جو معنی شائستگی کے لیے جاتے ہیں اور جس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ شخص مذکور کے اٹھنے بیٹھنے اور رہن سہن کا طریقہ ہمارے روایتی معیار کے مطابق ہو، اسے سبط حسن تہذیب کا پرانا تصور کہتے ہیں جو فارسی زبان میں رائج تھا اور اس کی توضیح وہ ان ناقدانہ الفاظ میں کرتے ہیں:

'' تہذیب کا یہ مفہوم دراصل ایران اور ہندوستان کے امرا و عمائدین کے طرز زندگی کا پرتو ہے ۔ یہ لوگ تہذیب کے تخلیقی عمل میں خود شریک نہیں ہوتے تھے اور نہ تخلیقی عمل اور تہذیب میں جو رشتہ ہے اس کی اہمیت کو محسوس کرتے تھے ۔ وہ تہذیب کی نعمتوں سے لطف اندوز ہونا تو جانتے تھے لیکن فقط تماشائی بن کر، اداکار کی حیثیت سے نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تہذیب کا تخلیقی کردار ان کی نظروں سے اوجھل رہا ور وہ آداب مجلس کی پابندی ہی کو تہذیب سمجھنے لگے۔'' (۳۸)

شائستگی کے مفہوم میں لفظ تہذیب پر سبط حسن تنقید کرتے ہوئے ہم پر یہ واضح کر دیتے ہیں کہ تہذیب بہ معنی کلچر اسی وقت قابل قبول ہے جب اس کا رشتہ بامعنی تخلیقی عمل سے جڑتا ہے اور بغیر تخلیقی عمل کے تہذیب کا لفظ محض آداب مجلس کی پابندی تک محدود ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ، فیض کی طرح کلچر کے کسی مکمل اردو متبادل لفظ سے مطمئن نہیں ہیں۔ تہذیب، ثقافت یا تمدن کی جو اصطلاحات استعمال کی جاتی ہیں انہیں وہ ترجے کی مجبوری کی پیداوار قرار دیتے ہیں ۔یہی وجہ ہے کہ وہ اردو میں کلچر ہی کی اصطلاح اختیار

کرنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"کلچر کا مقبول ترین اردو (عربی) ترجمہ ثقافت ہے، اس کے علاوہ کبھی کبھی اس کے لیے لفظ تہذیب اور بے خیالی میں تمدن کا لفظ بھی استعمال ہوجاتا ہے مگر میں نے ...... کلچر کی اصطلاح اختیار کر لی ہے اور جہاں تک ممکن ہو سکا اس کی متبادل ترجمہ شدہ اصطلاحات سے اجتناب کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عربی، فارسی اور اردو میں جو متبادل اصطاحات آج کل مروج ہیں وہ سب کی سب، ترجمے کی مجبوری کی پیداور ہیں اور حقیقی مفہوم کے محض اشارے ہیں۔" (۳۹)

لیکن آگے چل کر جب وہ اس طرح کے جملے لکھتے ہیں کہ "معنوی لحاظ سے شاید لفظ تہذیب ہی کلچر کا قریبی مترادف ہے اور اس کتاب میں کلچر ہی مدنظر ہے، یعنی ہمارے مدنظر تہذیب ہی ہوگی۔" (۴۰) تو اندازہ ہوجاتا ہے کہ سید عبداللہ عربی اردو میں رائج متبادل اصطلاحات کو کلچر کے محض اشارے سمجھنے کے باوجود تہذیب کو کلچر کا قریب ترین متبادل خیال کرتے ہیں اور پھر تہذیب کی تعریف بھی کلچر کے متبادل کے طور پر کرتے یں۔ ان کے نزدیک کلچر کے معنوں میں تہذیب سے مراد ہیں:

" انفرادی و اجتماعی ،ذوقی واخلاقی اورمعاشرتی رویے اور اجتماعی عادات، وسیع تر معنوں میں اس میں فنون بھی شامل ہوں گے اور علوم بھی اور آداب و اخلاق بھی ، لیکن قانون اور ارادت و تنظیمات کو اس میں علی العموم شامل نہیں کیا جاتا کیونکہ یہ تمدن میں آتے ہیں۔" (۴۱)

سویلزیشن کے متبادل کے لیے سید عبداللہ تمدن کی اصطلاح پر متفق ہیں۔ وہ تمدن کی تعریف کرنے کے ساتھ ساتھ تہذیب (کلچر) اور تمدن (سویلزیشن) کے درمیان

فرق کو بھی واضح کرتے چلے جاتے ہیں اور تمدن کو تہذیب (کلچر) کے مقابلے میں وسیع تر لفظ بتاتے ہیں جو دیگر اہل علم کی آرا سے برعکس ہے اور اس کا انہیں احساس بھی ہے، لکھتے ہیں:

''تہذیب کسی تمدن کے آزادانہ نشوونما پانے والے حصے یا رخ کو کہتے ہیں اور تمدن (Civilization) میں اس کے علاوہ شعبے بھی شامل ہیں جن کی تنظیم کے لیے آئین وقانون کا استعمال کیا جاتا ہے اور وہ معین منصوبہ بندی کے ذریعے وجود میں آتے ہیں، تمدن (مدنیت) مکمل شہری زندگی کا کمال ہے۔ اس میں شہروں کی مرکب زندگی بنیادی چیز ہے اور یہ انگریزی کے لفظ سویلزیشن کا مترادف ہے اور تہذیب کے مقابلے میں وسیع تر لفظ ہے، لیکن بعض لوگوں کی رائے میں صورت برعکس ہے یعنی تہذیب وسیع ہے اور تمدن محدود۔''(۴۲)

شائستگی کا تصور، جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں کہ دیگر اہل علم کے ہاں یہ تصور لفظ تہذیب سے جڑا ہوا ہے لیکن سید عبداللہ اس تصور کو لفظ ثقافت کے ساتھ جوڑتے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ ''ایران میں اس (ثقافت) کی جگہ عموماً شائستگی کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔''(۴۳) اس کے علاوہ کلچر کے متبادل کے طور پر ثقافت سے متعلق ان کی رائے یہ ہے کہ:

''یہ کلچر کا سب سے معروف و مروج اردو متبادل ہے ...... کلاسیکل عربی ادب میں ثقافت کا لفظ موجودہ (کلچر کے) معنی میں شاذ ہی استعمال ہوا ہے۔ غالباً بیسویں صدی کے نصف اول میں پہلی مرتبہ عرب ممالک میں کلچر کے معنوں میں استعمال ہو کر عام ہوا ...... اور اب کئی مبہم معنوں میں بلاتکلف استعمال ہو رہا ہے۔'' لہذا

وہ کہتے ہیں کہ ''میں کوشش کروں گا کہ اس کا استعمال کم سے کم کروں الا لمجبوری۔'' (۴۴)

ڈاکٹر وزیر آغا کلچر کے متبادل کے طور پر لفظ ثقافت استعمال کرتے ہیں۔ اگر چہ وہ اردو میں لفظ کلچر کو ہی فوقیت دیتے نظر آتے ہیں اور عموماً کلچر ہی لکھتے ہیں۔ مگر جب بھی اور جہاں بھی اس کا متبادل لاتے ہیں تو وہ ثقافت کا لفظ ہی ہوتا ہے۔ انہیں کلچر اور ثقافت کے ہم معنی ہونے میں کسی طرح کا کوئی شبہ نہیں۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی نظر میں کلچر اور ثقافت سے کیا مراد ہے؟ لکھتے ہیں:

''کلچر کا لغوی مفہوم ہے 'کانٹ چھانٹ'! جب انسان اپنی پھولوں کی کیاری کو جڑی بوٹیوں سے پاک صاف کرتا ہے۔ پودوں کی تراش خراش کرتا ہے اور پھولوں کو کھلنے کے پورے مواقع مہیا کرتا ہے تو گویا کلچر کے سلسلے میں پہلا قدم اٹھاتا ہے خود انسان کا باطن بھی ایک جنگل کی طرح ہے جو جذبات کی خاردار جھاڑیوں سے اٹا پڑا ہے اور جس میں سے راستہ بنانا بڑے جان جوکھوں کا کام ہے۔ انسان کے وہ تخلیقی اقدامات جن کی مدد سے اس نے اپنی ذات کے گھنے جنگل میں راستے بنائے اور پھر ایک مسلسل تراش خراش کے عمل سے ان راستوں کو قائم رکھا، کلچر کے زمرے ہی میں شامل ہیں۔'' (۴۵)

وزیر آغا کے ہاں اہم بات کلچر اور تہذیب کے فرق کے ضمن میں سامنے آتی ہے۔ وہ بڑی شد و مد کے ساتھ کلچر اور تہذیب کے امتیاز کو واضح کرتے ہیں۔ وہ کلچر کو تخلیقی اور تہذیب کو تقلیدی قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

''تہذیب اور ثقافت (کلچر) ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ثقافت

تخلیقی رخ ہے اور تہذیب تقلیدی رخ۔ ثقافت فنون لطیفہ، سائنس کی دریافتوں اور ایجادات کے علاوہ عام زندگی میں اپچ، تنوع اور روحانی یافت کی صورت میں اپنی جھلک دکھاتی ہے مگر تہذیب مذاجاً رجحان نقل کے تابع ہے۔ ماڈل کے مطابق مصنوعات تیار کرنا اس کا وظیفہ حیات ہے۔'' (۴۶)

ایک اور جگہ وہ کلچر کو بیج کے مغز سے اور تہذیب کو چھلکے سے تشبیہ دے کر ان دونوں کا مفہوم اور فرق یوں بیان کرتے ہیں کہ کلچر اور تہذیب کے بارے میں ان کا نقطہ نظر بالکل واضح اور شفاف صورت میں ہمارے سامنے آجاتا ہے، لکھتے ہیں:

'' کلچر اور تہذیب میں وہی فرق ہے جو بیج کے مغز اور اس کے چھلکے میں ہوتا ہے۔ چنانچہ کلچر بنیادی طور پر کومل، سیال، قوت نمو کا منبع اور سماجی ارتقا کا محرک ہے جب کہ تہذیب اصولوں اور قدروں، قوانین اور ضوابط، رسوم و رواج کے تابع اور اسی لیے بیضوی اور بے لچک ہوتی ہے۔'' (۴۷)

وزیر آغا کے ہاں کلچر اور تہذیب ایک دائرے میں چلنے کا عمل ہے اور یہ ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔ کلچر پھول کے کھلنے کا عمل ہے جو محض چند لمحوں کا معاملہ ہے جب کہ تہذیب پھول کی خوشبو میں شرابور ہونے کا، جس کی خوشبو تادیر معاشرے کو معطر رکھتی ہے۔ لہذا تہذیب کلچر کے بطن سے جنم لیتی ہے اور یہ کلچر کا نقطہ عروج ہے لیکن جب کلچر، تہذیب میں ڈھلتا ہے اور پورے معاشرے میں پھیلتا ہے تو یہ کلچر کا نقطہ زوال ثابت ہوتا ہے۔ یعنی تہذیب، کلچر کی زوال یافتہ شکل قرار پاتی ہے۔

وزیر آغا یہ نہیں بتاتے کہ وہ تہذیب کو کس انگریزی لفظ کے متبادل کے طور پر استعمال کرتے ہیں، لیکن تہذیب کے متعلق ان کے نظریات کو جاننے سے ہمیں یہ معلوم

ہو جاتا ہے کہ وہ تہذیب کو سویلزیشن کے معنوں میں استعمال کر رہے ہیں، لیکن فرق یہ ہے کہ ان کا سویلزیشن کا تصور سپنگلر سے ملتا ہے ۔ جیسے سپنگلر نے سویلزیشن کو کلچر کی زوال پذیر، منجمد اور غیر تخلیقی شکل قرار دیا اور کہا کہ سویلزیشن کسی کلچر کی آخری منزل ہے ویسے ہی ہمیں وزیر آغا کے ہاں تہذیب کا تصور ملتا ہے ۔لہذا ہم ان شواہد کی بنا پر کہہ سکتے ہیں کہ وزیر آغا نے تہذیب کو سپنگلر کی سویلزیشن کے متبادل کے طور پر استعمال کیا ہے ۔اس کا ثبوت ہمیں اس جگہ سے بھی ملتا ہے جہاں وہ لکھتے ہیں کہ ''سپنگلر تہذیب کے نامیاتی مزاج کو سامنے لاتا ہے۔ وہ اسے بیج سے پھوٹنے ،درخت بننے اور پھر ختم ہو جانے کے دائرے کا مطبع قرار دیتا ہے۔'' (۴۸)

سجاد باقر رضوی کلچر کے لیے تہذیب اور سویلزیشن کے لیے تمدن کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں ۔اپنے مضمون ''پاکستان تہذیب کا مسئلہ'' کے آغاز میں ہی نقاط کی شکل میں وہ اس کی وضاحت کر دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''میں لفظ تہذیب کو انگریزی لفظ کلچر کے مترادف استعمال کر رہا ہوں۔'' (۴۹)

اور تہذیب کو تمدن کا روحانی پہلو قرار دیتے ہوئے لفظ تمدن کے آگے قوسین میں انگریزی لفظ Civilization لکھکر اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ وہ تمدن کو سویلزیشن کا متبادل تصور کرتے ہیں۔

تہذیب کو کلچر کے مترادف استعمال کرنے کے لیے وہ ان کے لغوی معنوں کو بنیاد بناتے ہیں اور ان دونوں کو ہم معنی تصور کرتے ہوئے تہذیب یا کلچر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ان کی روح عمل تخلیق یا افزائش پیداوار میں مضمر ہے۔'' (۵۰)

اس کے بعد وہ تمدن اور تہذیب میں گہرے اور اٹوٹ تعلق کی وضاحت کرتے

ہیں ۔اگر ایک طرف وہ تہذیب کو تمدن کا روحانی پہلو کہتے ہیں تو دوسری طرف تمدن کو زندگی کا خارجی اظہار قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میں تہذیب کو تمدن کا روحانی پہلو سمجھتا ہوں...... چونکہ تمدن شہر میں رہن سہن اور زندگی کرنے کے طرز کا نام ہے اس لیے ہم اسے زندگی کا خارجی اظہار کہہ سکتے ہیں ۔ایسی انسانی اکائی، یاقومیں جومتمدن نہیں ہیں کسی نہ کسی تہذیب کی حامل ضرور ہوتی ہیں اور اسی کے ساتھ یہ بھی کہاجاسکتاہے کہ تمدن انسانی روح کے اظہار یاتہذیب کی صورت متعین کرنے میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتاہے...... (یعنی)ہمارے بہت سے رسم و رواج جو تہذیبی زندگی کا جز ہوتے ہیں ،ہمارے تمدن یاخارجی ماحول میں اپنی شکل وضع کرتے ہیں۔''(۵۱)

انجم اعظمی تہذیب اور ثقافت کے مفاہیم کو ایک اور پہلو سے بیان کرتے ہیں ۔ان کا کہنا یہ ہے کہ تہذیب ایک یا ایک سے زیادہ آپس میں ملتی جلتی ثقافتوں سے مل کر بنتی ہے۔لہذا وہ تہذیب کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

'' زندگی کی رفتار سے ایک علاقے کی ایک یا ایک سے زیادہ ایک جیسی ثقافتوں کی ہم آہنگی اور تسلسل و تواتر کے ساتھ ملاپ کا نام تہذیب ہے۔''(۵۲)

تعریف کی اس بنیاد پر وہ تہذیب اور ثقافت میں دو بنیادی فرق بیان کرتے ہیں۔ ایک فرق ان کے نزدیک یہ ہے کہ تہذیب کا دائرہ نسبتاً وسیع ہوتا ہے جب کہ ثقافت کسی محدود علاقے کی پابند ہوتی ہے اور دوسرا فرق یہ ہے کہ تہذیب جدید ہوتی ہے جس کی بنا پر اس کا تعلق اپنے عہد کی متحرک زندگی سے ہوتا ہے ۔ جب کہ ثقافت قدیم ہوتی ہے یہ

ہمارے ماضی کے ورثے اور روایت کی امین ہوتی ہے۔

انجم اعظمی نے اگرچہ یہ کہیں نہیں لکھا کہ وہ تہذیب اور ثقافت کو کن انگریزی اصطلاحات کے مترادف کے طور پر استعمال کر رہے ہیں اور شاید نہ ہی یہ موضوع کی مناسبت سے ان کا مقصد نظر آتا ہے مگر ان کی توضیحات وتعریفات سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ وہ تہذیب کو ''کلچر اور ثقافت کو ''سب کلچر'' یا ''ذیلی کلچر'' کے متبادلات کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ قومی کلچر ان کے نزدیک تہذیب اور مقامی یا علاقائی کلچر، ثقافت ہے۔اس کا ثبوت ہمیں ان کی پیش کردہ مثالوں سے بھی مل جاتا ہے جب پاکستانی تہذیب کا ذکر ہوتا ہے تو لکھتے ہیں کہ:

> ''اس میں کئی ملتی جلتی ثقافتیں شامل ہیں ۔ سندھی، سرائیکی، پنجابی، بلوچی، بروہی، شمالی (ہنزہ کی ثقافت) اور شمال مغربی ثقافتیں ایک تہذیب کا حصہ ہیں جس کا نام پاکستانی تہذیب ہے۔''(۵۳)

اور دوسری جگہ جاپان کی مثال دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جاپان کی تہذیب پورے جاپان کے زندگی گزارنے کے آداب، اس کی ترقی اور سلیقے کا اظہار ہے جب کہ جاپان میں چھوٹی چھوٹی بے شمار ثقافتوں کا وجود ہے اور وہ سب کی سب جاپانی تہذیب کا حصہ ہیں۔''(۵۴)

چنانچہ ان کے ہاں تہذیب ''کلچر'' اور ثقافت ''سب کلچر'' کا متبادل ہے۔وہ تہذیب اور ثقافت کی یکجائی کے قائل ہیں اور اس یکجائی کو معاشروں میں قدیم و جدید کی صحت مند کشمکش کا مظہر سمجھتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی، کلچر کو طرز حیات یا زندہ رہنے کا ایک خاص ڈھب قرار دیتے ہیں، لکھتے ہیں:

''معلومہ تاریخ سے پہلے بھی جسے لوگ زمانہ قبل تہذیب بھی کہہ دیتے ہیں، انسانی گروہوں کے اپنے اپنے کلچر ہوتے تھے۔ آخر اس دور میں بھی تو زندہ رہنے کا ایک خاص ڈھب ہوتا تھا اور کلچر طریق حیات ہی کا تو دوسرا نام ہے۔'' (۵۵)

اس کے بعد احمد ندیم قاسمی چونکہ قومی تہذیب یا پاکستانی کلچر کے مسائل سلجھانے میں مصروف ہوجاتے ہیں لہذا وہ کلچر کی اس سے زیادہ تعریف نہیں کر پاتے۔ لیکن ان کے مباحث سے یہ ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کلچر، تہذیب اور ثقافت سب کو اردو متبادل کے طور پر ایک ہی معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں ان الفاظ میں کسی قسم کی کوئی خاص تفریق نہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں مضامین کہیں ''ہمارا قومی کلچر کیا ہے۔'' (۵۶) کہیں ''پاکستانی تہذیب کی صورت پذیری'' (۵۷) تو کہیں ''پاکستانی ثقافت'' (۵۸) کے عنوانات سے نظر آتے ہیں۔

فہیم اعظمی صاحب کلچر کا متبادل ثقافت اور سویلزیشن کا متبادل تہذیب اور تمدن دونوں استعمال کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

''کلچر کا ترجمہ ہم نے ثقافت کیا ہے۔ عربی زبان میں بھی کلچر کو ثقافت کہا جاتا ہے۔ ثقافت کا مصدر ''ثقف'' ہے جس کے معنی ہوشیار ہونے یا عقل مند ہونے کے ہیں......انیسویں صدی میں جب لفظ Culture اور Civilization کا استعمال انگریز ماہرین بشریات کے یہاں شروع ہوا تو اس دور میں ان دونوں میں فرق نہیں سمجھا جاتا تھا۔ اس وقت Civilization یا تہذیب کی طرح کلچر یا ثقافت کو وسیع معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔'' (۵۹)

اور پھر کلچر سے متعلق جب فہم اعظمی امریکی ماہر بشریات کلائیڈ کلک ہان اور

ڈبلیو ایچ کیلی کی اس تھیوری کا (جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے) حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ
''اس تھیوری کے مطابق کلچر یا ثقافت'' تمدن یا تہذیب کے مترادف نہیں ہے۔'' (۶۰)
تو معلوم ہوتا ہے کہ فہیم اعظمی تمدن اور تہذیب دونوں کو Civilization کا متبادل سمجھتے ہیں
جب کہ سویلزیشن کے بارے میں ان کا تصور شہری بود و باش اور مادی و سائنسی ترقی
کا ہے۔ کلچر کیا ہے؟ اس بارے میں کلک ہان اور کیلی کی تعریف سے متفق نظر آتے ہیں۔
چنانچہ کلچر ان کے نزدیک:

> ''یہ رہن سہن کا ایسا طریقہ ہوتا ہے جو انسانوں کے ایک گروہ، قبیلے یا
> علاقے میں رائج ہوتا ہے۔ اس کی ایک تاریخ ہوتی ہے اور جغرافیائی
> ماحول ان طریقوں سے وضع کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس
> میں ثقافتی گروہ کی زبان، ادب، رسم و رواج، عبادت کے طریقے،
> مذہبیت، ٹوٹم، ٹیبو، اخلاقیات، شادی بیاہ کے طریقے اور رسمیں، ناچ،
> گانے، شعر و شاعری، ادبی محفلیں، غرض سب ہی عناصر شامل ہوتے
> ہیں۔ ان سب کا مقصد گروہ کے اندر ایک دوسرے سے رشتے اور
> انسلاک قائم رکھنا اور ایک کو دوسرے کی بات سمجھانا ہوتا ہے۔'' (۶۱)

نظیر صدیقی بھی کلچر کے لیے لفظ ثقافت کے متبادل کو ترجیح دیتے ہیں اور وہ
ثقافت کو کلچر کی طرح وسیع تر معنوں کی حامل اصطلاح سمجھتے ہیں اور کلچر ہی کی طرح پورا
طریقہ زندگی مراد لیتے ہیں، لکھتے ہیں:

> ''عربی زبان میں ثقافت کے معنی علوم و فنون اور ادبیات پر قدرت
> و مہارت کے ہیں۔ اس لحاظ سے ثقافت کا تعلق ذہنی چیزوں سے
> ٹھہرتا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ لفظ کلچر کی طرح ثقافت کا لفظ بھی وسیع
> تر معنوں میں استعمال ہو رہا ہے۔ اب ثقافت سے مراد پورا طریقہ

زندگی ہے یعنی ثقافت اس کل کا نام ہے جس میں مذہب اور عقائد،
علوم اور اخلاقیات، معاملات اور معاشرت، فنون و ہنر اور رسم و رواج
سبھی کچھ شامل ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھئے کہ ثقافت کسی
قوم کے ان تمام اصولوں و اقدار، عقائد و ضوابط اور اعمال و اطوار
کے مجموعے کا نام ہے جن سے کسی قوم کی امتیازی خصوصیات عبارت
ہوتی ہیں۔'' (۶۲)

ڈاکٹر سلیم اختر کلچر کے لیے لفظ کلچر ہی استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کا خیال بھی یہ ہے کہ ''کلچر کے لیے صحیح متبادل لفظ تلاش نہیں کیا جا سکا۔'' (۶۳) لیکن سویلزیشن کا ترجمہ تہذیب کرتے ہیں۔ سلیم اختر تہذیب اور کلچر کے فرق کو دریا اور اس کی لہروں سے تشبیہ دے کر واضح کرتے ہیں جس سے ان دونوں کا آپس کا تعلق بھی ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

''تہذیب ایک تسلسل کا نام ہے اور یہ دریا کے بہاؤ کی مانند ہے۔
ایسا دریا جس کا منبع کہیں دور ماضی بعید کی تاریکی میں نہاں ہے اور
اسی دریا کے مختلف مقامات پر ابھرتی اور ڈوبتی لہریں کلچر۔'' (۶۴)

اس طرح وہ تہذیب اور کلچر میں ایک گہرا رشتہ تلاش کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے نزدیک ''ہزار روپ بدلنے پر بھی کلچر پانی کی وہ لہر ہی رہے گا جو دریا کا ایک حصہ ہے۔ یہ الفاظ دیگر ہزار تنوع کے باوجود بھی تہذیب اور کلچر کی اساس ایک ہی ہوتی ہے اور ہونی چاہیے۔'' (۶۵)

سجاد نقوی بھی کلچر کا متبادل کلچر ہی لیتے ہیں اور اسے ایک زندہ تخلیقی قوت تصور کرتے ہیں۔ کلچر پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''کلچر کی جڑیں تو زمیں میں اتری ہوئی ہیں ...... (لہذا) کلچر تو ایک

طرح سے وہ مزاج ہے جو اپنے جغرافیائی پس منظر میں بالکل فطری انداز میں پایا جاتا ہے۔ یہ مزاج اس علاقے کی زبان اور فنون لطیفہ میں اظہار پاتا ہے ۔اسی بنا پر کلچر کو ایک زندہ تخلیقی قوت سمجھا جاتا ہے۔"(٦٦)

تہذیب کو سجاد نقوی آداب نشست و برخواست اور پر تکلف گفتگو کا نام دیتے ہیں۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ تہذیب کو سویلزیشن کے اس تصور کا متبادل سمجھتے ہیں جس کے تحت فرد کو معمولات زندگی میں روایتی معیارات کی پابندی اور شائستگی کا مظاہرہ کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ تہذیب کو کلچر کا بہروپ کہتے ہیں چنانچہ کلچر کو حقیقت جب کہ تہذیب کو سراب سے موسوم کرتے ہیں۔ اس کی وضاحت وہ درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

"کلچر کے ساتھ بالعموم ایک اور لفظ تہذیب کا ذکر بھی کیا جاتا ہے۔ کثرت استعمال سے یہ لفظ اب کلچر کا مترادف بنتا جارہا ہے مگر جس طرح اصل اور بہروپ میں حقیقت اصلی اور بہروپ لمحاتی ہوتا ہے اسی طرح تہذیب بھی کلچر کا بہروپ ہے۔ بہروپ میں چکاچوند ہوتی ہے اور ظاہر بین اس سراب کو ہی حقیقت سمجھ بیٹھتے ہیں۔ میرے نزدیک تہذیب کے لفظ کے ساتھ درآمد برآمد کا تصور وابستہ کیا جاسکتا ہے۔ ملکوں کے مابین فاصلے کے سمٹ جانے کی وجہ سے یہ جنس دنیا کے کونے کونے میں اپنے وجود کا احساس دلاتی نظر آتی ہے۔ اس طرح اب اس کی حیثیت بین الاقوامی ہے۔ اٹھنے بیٹھنے کے طور طریقے، آداب، خوردونوش، گفتگو کا پرتکلف انداز، فیشن، عریانی اور فحاشی اس کے نمایاں خدوخال ہیں۔ اسی تہذیب کو کلچر کے نام سے فنون لطیفہ اور خاص طور پر ادب میں پیش کیا

گیا ہے۔''(٦٧)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری ،شیخ محمد اکرام، ڈاکٹر عبدالسلام خورشید، قدرت اللہ فاطمی اور ڈاکٹر فاروق عثمان کلچر کا متبادل ثقافت، افتخار جالب ،انور سجاد، آزاد کوثری، داؤد رہبر اور ڈاکٹر تاثیر کلچر کو کلچر جب کہ عبادت بریلوی کلچر، تہذیب اور ثقافت تینوں کو اردو میں روا رکھتے ہیں۔

حسن عسکری، انتظار حسین اور کرار حسین کلچر کو کلچر اور تہذیب جب کہ سلیم احمد کلچر کے لیے ثقافت اور تہذیب کے متبادلات استعمال کرتے ہیں۔

پاکستانی ادبا کے حوالے سے کلچر، سویلزیشن ،تہذیب ،ثقافت اور تمدن کے ضمن میں لیا جانے والا درج بالا جائزہ یقیناً نامکمل ہے اور اس میں تمام تر ادبا کا مکمل تفصیلی ذکر نہیں ہو سکا۔ مگر یہ جائزہ اس قدر ضرور ہے کہ پاکستانی ادبا کے ہاں ان اصطلاحات کے مفاہیم کا ایک خاکہ سا ہماری نظروں کے سامنے آجائے اور ان اصطلاحات کے بارے میں ہمارے ہاں جو معنوی تنوعات پائے جاتے ہیں۔ان سے عمومی سطح کی واقفیت پیدا ہو جائے تاکہ اصطلاحی اختلافات ہماری فکر کی پیش قدمی میں رکاوٹ بننے کی بجائے معاون ثابت ہو سکیں اور یہی اس مقالے کا مقصد بھی ہے۔

جہاں تک بات ہے ان اصطلاحات میں اختلافات کی تو کلچر اور سویلزیشن کی اصطلاحات پر یورپی محققین کے ہاں بھی اختلاف اور ابہام پایا جاتا ہے۔ اس بارے میں ٹی ۔ایس ۔ایلیٹ نے اپنی کتاب " Notes towards the definition of Culture" میں یوں اظہار خیال کیا ہے اور جس سے اختلاف کرنا مشکل ہے، لکھتے ہیں:

''جب تک تو بات علم نباتات، علم زراعت اور دوسرے سائنسی علوم کے دائرے میں رہتی ہے تو کلچر کا لفظ واضح تعینات کے ساتھ آتا ہے اور ہم اس کے معنی کے سلسلے میں کسی الجھن کا شکار نہیں

ہوتے لیکن جب بھی اس لفظ کا انسانی روح اور ذہن کی
Improvement کے معنوں میں استعمال کرنے لگتے ہیں فوراً
مفاہیم کے سلسلے میں اختلاف پیدا ہونے لگتا ہے۔"(۶۸)

لہذا اختلافات کا ہونا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ یہ انسان اور انسانی سماج کے مطالعہ کا ایک لازمی عنصر ہے۔ ہاں تضادات کے پیدا ہونے سے اجتناب ضروری ہے کیونکہ یہ ذہنی انتشار کا موجب ہوتے ہیں۔ انور سجاد اگر یہ کہتے ہیں کہ "کلچر کی تعریف کے بارے میں اتنا انتشار موجود ہے کہ لغوی معنوں سے لے کر ذاتی توجیہہ تک تہذیب، تمدن، ثقافت سب آپس میں گڈ مڈ نظر آتے ہیں۔"(۶۹) تو اس کی وجہ بعض ادبا کے ہاں معروضی مطالعہ و مشاہدہ کا فقدان، شدید جذبات، انتہا پسندانہ رویے اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تضادات ہیں۔

اس مسئلہ کے حل کے لیے ہمیں نہ صرف اختلافات اور تضادات کے مابین امتیاز برتنے کی بلکہ ان اختلافات اور تضادات کا معروضیت پر مبنی تجزیہ کرنے کی بھی صلاحیت پیدا کرنا ہوگی۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

۱۔ ایم، خالد فیاض: پورا کلچر: مشمولہ سطور۔۳ بعنوان "جدید نثر کے فکری اور تخلیقی رجحانات: مرتبین شوکت نعیم قادری، سید عامر سہیل: ملتان، بیکن بکس: ۲۰۰۱ء

۲۔ نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر: اسلامی ثقافت: لاہور، فیروز سنز لمیٹڈ، س۔ن: ص ۴۲

۳۔ وحید عشرت، ڈاکٹر: علامہ اقبال اور خلیفہ عبدالحکیم کے تصورات عمرانی: جلد اول، لاہور، بزم اقبال: ۱۹۸۹ء: ص ۱۹۰

۴۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر: کلچر کا مسئلہ: لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز: ۱۹۷۷ء، ص: ۱۱

۵۔ ایضاً، ص: ۱۱

۶۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر: اردو ناول میں مسلم ثقافت: ملتان بیکن بکس: ۲۰۰۲ء، ص: ۱۲

۷۔ ایضاً، ص ۱۲

۸۔ Tylor.E.B; Primition Culture :London,1871,voll.p.1

۹۔ اسلامی ثقافت: ص ۴۲

۱۰۔ فہیم اعظمی: آراء (۲)'' کراچی مکتبہ صریر، ۱۹۷۷ء، :ص ۲۷۳ تا ۲۷۴

۱۱۔ بحوالہ ساجد امجد، ڈاکٹر: اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات: لاہور، الوقار پبلی کیشنز: ۲۰۰۳ء: ص ۱۰ تا ۱۱

۱۲۔ بحوالہ ''کلچر کا مسئلہ: ص ۱۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۸ تا ۱۹

۱۴۔ سبط حسن: پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء: کراچی، دانیال، ۱۹۸۹ء: ص ۱۵

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۳

۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: پاکستانی کلچر: اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن: ۱۹۸۱ء: ص ۴۲

۱۷۔ اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات: ص ۱۰

۱۸۔ خلیفہ عبدالحکیم: مقالات حکیم'' جلد سوم، مرتبہ شاید حسین رزاقی: لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ: ۱۹۶۹ء: ص ۱۰۹

۱۹۔ خلیفہ عبدالحکیم: اسلامی تہذیب کا تصور (ایک گفتگو) مشمولہ ''سرسیدین...... ایک پاکستانی ادب'' جلد اوّل، مرتبین: رشید امجد، فاروق علی، : راولپنڈی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج: ۱۹۸۱ء: ص ۲۲

۲۰۔ مقالات حکیم: ص ۱۱۹

۲۱۔ مقالات حکیم، ص۱۲۰

۲۲۔ ایضاً، ص۱۱۵

۲۳۔ ایضاً، ص۱۱۶

۲۴۔ ''سرسیدین......ایک پاکستانی ادب'' جلد اوّل: ص۲۲

۲۵۔ ''پاکستانی کلچر'': ص۴۱

۲۶۔ ایضاً، ص۴۱ تا ۴۲

۲۷۔ ''پاکستانی ثقافت کی شناخت'' (ایک گفتگو) مشمولہ ''سرسیدین......پاکستانی ادب'' جلد اوّل: ص۱۹۳

۲۸۔ ''پاکستانی کلچر'' ص۴۲

۲۹۔ فیض احمد فیض: پاکستانی کلچر اور قومی تشخص کی تلاش: مرتبہ شیما مجید: لاہور، فیروز سنز لمٹیڈ: ۱۹۸۸ء: ص۱۵

۳۰۔ ایضاً، ص۲۵

۳۱۔ فیض احمد فیض: میزان: لاہور، لاہور اکیڈمی: ۱۹۶۵ء: ص۸۷ تا ۸۸

۳۲۔ پاکستانی کلچر اور قومی تشخص کی تلاش: ص۲۵

۳۳۔ ایضاً، ص۷۰

۳۴۔ ایضاً، ص۲۵

۳۵۔ ایضاً، ص۲۵

۳۶۔ سبط حسن: پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء، ص۱۳

۳۷۔ ایضاً، ص۱۳

۳۸۔ ایضاً، ص۱۴

۳۹۔ کلچر کا مسئلہ: ص۵

۴۰۔ کلچر کا مسئلہ،ص ۶

۴۱۔ ایضاً،ص ۶

۴۲۔ ایضاً،ص۶

۴۳۔ ایضاً،ص ۵

۴۴۔ ایضاً،ص ۵

۴۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقید اور مجلسی تنقید: سرگودھا، مکتبہ اردو زبان: ۱۹۷۶ء:ص ۱۸۱

۴۶۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر: سرگودھا، مکتبہ نردبان: ۱۹۹۸ء:ص ۴۳ تا ۴۴

۴۷۔ ایضاً، دائرے اور لکیریں: لاہور، مکتبہ فکر وخیال: ۱۹۸۶ء:ص ۱۲۴

۴۸۔ ایضاً ''مشمولہ ''تہذیب' از زوار حسین: ملتان، بیکن بکس: ۲۰۰۰ء:ص ۶

۴۹۔ سجاد باقر رضوی: تہذیب وتخلیق: لاہور، مکتبہ ادب جدید: ۱۹۹۶ء:ص ۶۶

۵۰۔ ایضاً،ص ۶۶

۵۱۔ ایضاً،ص ۶۶

۵۲۔ انجم اعظمی: شاعری کی زبان: کراچی، الباقریہ پبلی کیشنز: ۱۹۸۹ء:ص ۴۸

۵۳۔ ایضاً،ص ۴۸

۵۴۔ ایضاً،ص ۵۰

۵۵۔ احمد ندیم قاسمی: تہذیب وفن: لاہور، مکتبہ فنون: ۱۹۷۹ء:ص ۷۵ تا ۷۶

۵۶۔ ایضاً،ص ۷۵

۵۷۔ ایضاً،ص ۹۲

۵۸۔ احمد ندیم قاسمی: خلیفہ عبدالحکیم: محمد اجمل (مرتبین) ''ثقافت کیا ہے؟'' لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ: ۱۹۹۹ء،ص ۵

۵۹۔ فہیم اعظمی: آراء۔ (۲) ص: ۲۷۳

۶۰۔فہیم اعظمی: آراء۔(۲)،ص۲۷۳

۶۱۔ ایضاً،ص۲۷۳ تا۲۷۴

۶۲۔ نظیر صدیقی "تفہیم وتعبیر" ملتان، کاروان ادب:۱۹۸۳ء:ص۲۸۴

۶۳۔سلیم اختر،ڈاکٹر: کلچر اور ادب:لاہور، مکتبہ عالیہ:س۔ن،ص۲۰۰

۶۴۔ایضاً،ص۲۱۰

۶۵۔ایضاً،ص ۲۱۱

۶۶۔پاکستانی ثقافت کی شناخت:(ایک گفتگو) مشمولہ" سرسید......پاکستانی ادب" جلد اوّل،ص:۱۸۱

۶۷۔ایضاً،ص ۱۸۱ تا ۱۸۲

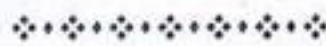
۶۸۔بحوالہ فاروق عثمان" اردو ناول میں مسلم ثقافت"ص۴۱

۶۹۔انور سجاد: تلاش وجود: لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز:۱۹۸۶ء:ص۲۹۰

ڈاکٹر فوزیہ اسلم

افسانہ: تکنیک اور اسلوب کے مسائل

In the context of short story technique is often considered similar to creativity. Actually, technique is the result of creativity. The manner in which a writer presents the material is termed as technique. In short stories very often experiments in technique have been undertaken. It is difficult to appreciate short story without understanding these experimental a;proaches. Style is the outcome of the process of writer's approach. In addtitiion technique, choice of words, effort and the methodology of expression gives rise to the diversity of style. In this article these different aspects of short story as these relate to technique and the problems of style have been analysed.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

انگریزی ادبیات میں Literature کی اصطلاح جس طرح ادب کے علاوہ زندگی کے ہر شعبے میں ہمہ گیر وسعت رکھتی ہے اسی طرح اردو میں ادب بھی تخلیقی کاوش تک محدود نہیں۔ تاہم جب ہم تخلیقی تحریروں کی بات کرتے ہیں تو ادب کو محدود کر کے ایک اکائی فرض کر لیتے ہیں۔ اسی طرح ادب کی بنیادی اصناف یا اصطلاحات بھی ہمیشہ موضوع بحث

رہی ہیں۔ جیسے:

- افسانہ کیا ہے؟
- تکنیک کیا ہے؟
- اسلوب کیا ہے؟
- فن کی حدود و قیود کیا ہیں؟
- کیا کوئی تخلیق اپنی تکنیک، اسلوب اور ہیئت ساتھ لاتی ہے؟

افسانے کے بارے میں ایک مختصر گفتگو اس باب کے آغاز میں کی جا چکی ہے۔ دوسرے سوالوں کی طرف آتے ہوئے پہلے ہم تکنیک کا جائزہ لیتے ہیں۔

فن یعنی آرٹ یا تکنیک پر جب بھی گفتگو ہوتی ہے عموماً فن اور تکنیک کو ہم ایک دوسرے کے مترادف خیال کرتے ہیں۔ جس طرح طنز و مزاح کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے، اگرچہ ان میں معنوی لحاظ سے کافی فرق ہے۔ یہی معاملہ فن اور تکنیک کا ہے۔ ان دونوں کو بھی ایک ساتھ بولا اور لکھا جاتا ہے لیکن درحقیقت ان میں کافی فرق ہے۔

فن دراصل اپنے جذبات و احساسات اور تجربات کو مؤثر اور خوبصورت انداز سے پیش کرنے کا نام ہے۔ جس کا مقصد انبساط پہنچانے کے ساتھ ساتھ زندگی کو بھی تبدیل کرنے میں مؤثر کردار ادا کرنا ہے، نیز زندگی کو حسین تر بنانا ہے اور یہ کوشش درحقیقت فنکار اس خاص Form یعنی تکنیک کے ذریعے کرتا ہے۔ مثلاً کوئی برش اور رنگوں یعنی مصوری (Painting) کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے تو کوئی جسم کے مختلف حصوں کو جنبش اور حرکت دے کر یعنی رقص (Dancing) سے، کوئی مٹی کو مختلف اشکال میں ڈھال کر یا پتھر کو تراش کر جیسے بت تراشی (Sculpture)، کوئی لفظوں یعنی ادب (Literature) کا سہارا لے کر، غرض بہت سے طریقے ہیں جنہیں اپنا کر فنکار تجربات اور احساسات کا اظہار

کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو فن (Art) ایک وسیع اصطلاح ہے جبکہ تکنیک کا کینوس اس کے مقابلے میں اتنا وسیع نہیں۔ تاہم فن اور تکنیک کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فن کے بطن ہی سے تکنیک نے جنم لیا۔ محمد احسن فاروقی کا بھی یہی خیال ہے کہ ''یہ امر ہمیشہ مسلّم ہے کہ فن کے لیئے تکنیک ضروری ہے لیکن اگر وہ فن میں چھپ نہ سکے، تو فن بناوٹی ہو جاتا ہے اور اپنے مقصد سے ہٹ جاتا ہے۔'' [1]

فاروقی صاحب کی یہ رائے صحیح ہے کہ فن اور تکنیک کو ہم ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتے ور نہ کوئی ایسا امتیاز کر سکتے ہیں جس سے دونوں اصطلاحات کی مکمل اور جامع تعریف سامنے آ سکے کیونکہ فن اور تکنیک ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہیں جس طرح قوس قزح کے رنگ، جس میں مختلف رنگوں کی شناخت اور پہچان تو بآسانی ہوسکتی ہے مگر یہ بتانا مشکل ہوتا ہے کہ ایک رنگ کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں پر ختم ہوتا ہے۔ تاہم تکنیک کی بہت سی تعریفیں بھی کی گئی ہیں جن سے اس اصطلاح کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔

ارسطو کہتا ہے ''تکنیک سے مراد ہے وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔'' [2] یعنی فنکار کا طریقہ اظہار تکنیک ہے۔ تاہم بات آگے بڑھانے سے قبل ایک نظر لغات پر ڈالتے ہیں تاکہ متعین معنی کا ادراک ہو کیونکہ ارباب نقد و نظر کا خیال ہے کہ یہ بدلتے ہوئے حالات میں خود کو تبدیل کرتی رہتی ہے۔ کیا لغات بھی بدلتی ہوئی صورتحال کا ساتھ دیتی ہیں:

ویبسٹر کالجیٹ کے مطابق

TECH - NIQUE

a) The manner in which technical details are treated (As by a writer)

b) Basic Physical movements are used (As

by a Dancer)

c) Ability to treat such details or use such movements [3]

قاموس الاصطلاحات میں یہ تعریف ملتی ہے:

Technique : اسلوبِ فن، تکنیک، فنی پہلو۔ [4]

قومی انگریزی اردو لغت کے الفاظ میں:

Technique : تکنیک، فنی پہلو، ڈھنگ، اسلوب، صنعت گری، لائحہ عمل، طریق کار، آدابِ فن، کاریگری، مہارت کار، تکنیکی مہارت۔ [5]

فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ میں:

Technique : اسلوب (ریاضی میں) ترکیبِ عمل، طرزِ عمل۔ [6]

انگلش ڈکشنری کے مطابق:

Technique:

a) Method of Manipulation in an Art

b) Artistic execution. [7]

آکسفورڈ ایڈوانس لرنر ڈکشنری میں تکنیک کے یہ معنی ملتے ہیں:

Method of Doing or Performing something specially in the Arts of Science. [8]

ان چھے لغات کو دیکھنے کے بعد حیرت ہوتی ہے کہ کوئی ایک لغت بھی دوسرے سے اتفاق

نہیں کرتی۔ یہاں تک کہ خود بھی کسی معنوی اکائی کی تائید نہیں کرتی۔ ''قومی اردو لغت'' میں گیارہ معنی دیے گئے ہیں مگر اس میں ایک معنی ایسے ہیں جو اصطلاح کے حقیقی مترادف ہیں جبکہ بعض معنی اصطلاح کے قریب تر بھی نہیں۔ تکنیک کا اصل مترادف ''طریق عمل یا طریق کار'' ہے اور اس کی بہتر وضاحت درج بالا انگلش ڈکشنری میں کی گئی ہے۔ یعنی "Method of manipulation in an Art." یہ ارسطو کی اس رائے سے مماثل ہے کہ ''وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔'' اس ضمن میں مزید وضاحت ''کشاف تنقیدی اصطلاحات'' کے مصنف کرتے ہیں۔ وہ ارسطو کی تعریف پیش کرنے کے بعد کہتے ہیں جیسے بیانیہ تکنیک، ڈرامائی تکنیک، مکالمے کی تکنیک، شعور کے بہاؤ کی تکنیک، خطوط کی تکنیک، روزنامچہ کی تکنیک وغیرہ [9]۔ ممتاز شیریں کہتی ہیں کہ ''افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے، وہی تکنیک ہے۔'' [10] چنانچہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ جو چیز تیار ہو کر شکل پذیر ہوتی ہے اور اس کے خام مواد سے شکل پذیری تک جو عمل کام کرتا ہے تو اس پورے میکنزم کو ''تکنیک'' کہتے ہیں۔ افسانے کے حوالے سے اگر دیکھیں تو افسانہ نگار کے ذہن میں ایک واقعہ یا خیال پیدا ہوتا ہے۔ فنکار اسے سوچتا ہے اور انہی سوچوں کے درمیان ایک ڈھانچا تیار ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ یہ ڈھانچا کسی ایک تواتر اور تسلسل میں متشکل ہوتا ہے اور جب لکھنے کا مرحلہ سامنے آتا ہے تو وہ ڈھانچا اور اس کی بنی ہوئی شکل بعینہ کاغذ پر نہیں اترتی بلکہ رائج الوقت اشکال (ہیئتوں) میں سے کسی ایک میں ڈھلتی ہے اور اس کے لیے وہ تکنیک استعمال ہوتی ہے جو ایک روایت کی شکل میں اس کے تجربے کا حصہ بن چکی ہوتی ہے۔

ن۔م۔راشد بحور و قوافی کو شعری تکنیک کی قدیم روایت کہتے ہیں۔ ان کے خیال میں اجتہاد کی ضرورت تو ہر وقت ہوتی ہے مگر یہ شعر و قوافی اس ترنم و تناسب کے معاون ہوتے ہیں جو اعلیٰ شاعری کی روح میں موجود ہوتا ہے۔ راشد کہتے ہیں کہ وہ قدیم

تکنیکی روایت کے باغی ہونے کے باوجود اس بات کے قائل نہیں کہ بحور و قوافی، جسے وہ شعری تکنیکی روایت کہتے ہیں، شاعر کی راہ میں مزاحمت پیدا کرتی ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ جس شاعر کے اندر جذبات کا وفور، خیالات کی بلندی اور احساس کی شدت ہو، وہ خود بخود ایسی زبان پیدا کر لیتا ہے جس میں ترنم اور تناسب ہو۔ راشد اجتہاد کے حامی ہونے کے باوصف شعری ڈھانچوں کی بے وجہ یا فیشن میں توڑ پھوڑ کے حامی نہیں۔ [11]

لیکن ڈاکٹر عبادت بریلوی ناولٹ کی تکنیک پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ناولٹ کو موجودہ عہد میں سماجی، عمرانی، جمالیاتی اقدار کے نئے آنے والے رجحانات کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ وہ تکنیک کو نہ تو جامد سمجھتے ہیں اور نہ ناولٹ کی کسی ایک تکنیک کو ناولٹ کے لیے ناگزیر سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> تکنیک اور ہیئت کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ ہے۔ جمالیات حسن کا فلسفہ ہے۔ وہ ہر زمانے میں حالات اور واقعات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ بدلتا ہے جیسے جیسے زندگی میں تغیر آتا ہے، معیار اقدار بدلتے رہتے ہیں، افراد کے مزاج اور طبائع میں تبدیلیاں ہوتی ہیں، ویسے ویسے حسن کے تصورات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ تکنیک کے اصول بھی اٹل نہیں۔ ادب اور فن کے مختلف اصناف کی تکنیک ہر دور اور ہر زمانے میں تغیرات کے سانچے میں ڈھلتی رہتی ہے۔ یہ تغیرات حالات و واقعات کی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ جب حالات و واقعات میں انقلاب انگیز تبدیلیاں ہوتی ہیں ۔۔۔تو یہ تبدیلیاں تکنیک اور فن میں نمایاں ہوتی ہیں۔ [12]

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی اس تحریر سے ایک بات سامنے آتی ہے کہ تکنیک کوئی جامد چیز نہیں بلکہ وقت کے تغیر و تبدل سے اس میں تبدیلیاں لائی جا سکتی ہیں۔ ڈاکٹر اعجاز

راہی افسانے کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اس بات پر صاد کرتے ہیں کہ ہر نیا دور نئے طرزِ احساس کی تشکیل کرتا ہے اور یہی اس دور کے شعور، ادراک اور جذبات کی اولین سطح بھی ابھارتا ہے۔ کہانی کے پرانے ڈھانچے، رویے، بنت کاری، اسلوب اور تکنیک سب کچھ تبدیلی کا متقاضی بن جاتا ہے۔ 1960ء کے بعد آنے والا افسانہ اور اس میں ہونے والی تبدیلیاں اسی تقاضے کی منتہائے مقصود تھیں۔ چنانچہ طریق کار سے لے کر پورا افسانوی ڈھانچا تبدیل ہو جاتا ہے۔

افسانے میں تکنیک کے تجربات گاہے گاہے ہوتے رہے ہیں۔ پرانی روایات تبدیل بھی ہوئیں اور ان کی جگہ زیادہ طاقتور روایتوں نے لے لی۔ لیکن تکنیک خواہ اس میں تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں، خود اس کی ''ذات'' کی شناخت کے بغیر نہ تبدیلیوں کو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ افسانے کو۔

لفظ ''تکنیک'' ہم تک انگریزی کے وسیلے سے آیا اور انگریزی نے خود اسے یونان سے مستعار لیا ہے۔ یونانی میں یہ لفظ Technikos اور انگریزی میں Technique بنا۔ مگر اس کے معنی طریق کار ہی کے رہے، جو یونانی میں مستعمل تھے۔ ''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے الفاظ دیکھیے:

Technique:

(Gk. ART, CRAFT)

The Method Craft And Skill of Writing [13]

(تکنیک: یہ ایک یونانی لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''فن یا طریقہ کار'' ادب میں لفظ تکنیک کو عموماً ''طرزِ تحریر'' یا ''قدرتِ بیان'' کے معنوں میں لیا جاتا ہے)

اس کو اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ خیال کو لفظوں میں ڈھالنے سے قبل افسانہ نگار کے

فہم و بصیرت اس کی مدد کرتے ہیں۔ اسے حسن و جمال سے جس قدر لگاؤ ہو گا، اس کے موضوع میں ایک خاص حلاوت اور جمالیاتی آہنگ اسی قدر لفظوں کے ساتھ اجاگر ہو گا۔ اگر تاثر اور واقعیت کے محاسن ذہن میں تکمیل پاتے ہیں، تو تکنیک ہی فکری ڈھانچے کو ایک حسن اور خاص قرینے سے کاغذ پر اتارتی ہے اور اسے کاغذ پر اتارنے کا عمل ہی ''تکنیک'' کہلاتا ہے۔

یہ درست ہے کہ افسانے کی تہذیب و ترتیب کے عمل میں تکنیک کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ افسانہ نگاری کا منتہائے مقصود محض تکنیک کی پیش کاری نہیں بلکہ منتہائے مقصود تک پہنچنے کے لیے تکنیک ایک ذریعہ ہے۔ تکنیک ایک ماہر کے ہاتھ سے گوہرِ مقصود کو نفاست اور شائستگی کے ساتھ پیش کرنے اور جامعیت عطا کرنے کا ایک مؤثر عنصر ہے۔ یہ بات ایک حد تک درست ہے کہ عمدہ تکنیک کہانی کے تاثر کو بڑھا سکتی ہے مگر تاثر کلیتاً تکنیک کا محتاج نہیں کیونکہ تاثر تو نفسِ مضمون سے ابھرتا ہے تاہم ایک اچھی تکنیک ایک ہنرمند افسانہ نگار کے ہاتھوں میں بہتر نتائج پیدا کر سکتی ہے۔

گویا ''تکنیک'' افسانہ نگاری کے عمل میں وہ طریق کار ہے جو خیال کو وجود دینے میں معاون ہے اس بات کی مزید وضاحت کے لیے درج ذیل مثال سے مدد لے سکتے ہیں:

ایک مکان بنانے کے لیے سب سے پہلے خیال آتا ہے، پھر زمین کا انتخاب کیا جاتا ہے، پھر نقشہ تیار کیا جاتا ہے اور پھر اس نقشے کے مطابق کاریگر دیواریں، چھتیں، دروازے، کھڑکیاں وغیرہ لگاتے اور رنگ و روغن کرتے ہیں۔ جب مکان تیار ہو جاتا ہے تو پھر اس ساری تگ و دو کو نتیجہ خیز بنانے کے لیے مکین آ جاتے ہیں اور مکان گھر بن جاتا ہے۔

اس سارے عمل کی اگر افسانے پر تطبیق کریں تو جو خیال آتا ہے وہ واقعے سے ابھرتا ہے، اور جو زمین ہے وہ افسانے کا پلاٹ، ڈرائنگ (نقشہ سازی) ذہنی عمل اور اس ذہنی عمل کے مطابق مکان تعمیر ہوتا ہے، یہ سارا عمل تکنیکی اور اسلوبی ہے اور جو مکان تیار ہوا وہ ہیئت ہے اور جو گھر ہے وہ مکمل افسانہ ہے۔ صرف تکنیک گھر نہیں بنا سکتی اور نہ افسانہ، مگر افسانے کو تکمیلیت عطا کرنے کے لیے ایک موزوں تکنیک ضروری ہے۔

افسانے کی بنت کاری میں حتمی طور پر کسی ایک تکنیک پر بھروسا نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ خیال کے مطابق ایک تکنیک ازخود لکھنے والے کے ذہن میں آ جاتی ہے۔ اس ضمن میں یہ سوال بھی اٹھتا رہا ہے کہ کیا کوئی خیال اپنی تکنیک ساتھ لے کر آتا ہے؟ اگرچہ یہ کلیتاً درست نہیں، لیکن یہ درست ہے کہ ذہنی عمل کاری کے دوران خیال کو ایک ڈھیلا ڈھالا ڈھانچا مل جاتا ہے اور جب وہ کاغذ پر اترتا ہے تو رائج الوقت تکنیکوں میں سے ایک ہوتا ہے۔

افسانہ ایک مرکب چیز ہے۔ اس کے کئی اجزاء ہوتے ہیں جنہیں افسانے کے عناصر ترکیبی بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان کا اجمالی تعارف درج ذیل ہے:

i۔ موضوع:

افسانے کے سارے عمل میں موضوع کی تعریف قدرے مشکل ہے کہ یہ دوسرے عناصر کے برعکس، جو ٹھوس شکل میں ہیں، تجریدی فارم رکھتا ہے۔ اس کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے تاہم دیکھا نہیں جا سکتا۔ Laurenee Perrine کا کہنا ہے:

> The theme of piece of fiction is its controlling idea or its central insight. It is the unifying generalization about life stated or implied by the story. [14]

اس کی مزید وضاحت کے لیے وہ سوال اٹھاتے ہیں کہ ہم موضوع کو کیسے واضح کریں گے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ اس کا موضوع مامتا یا وفاداری ہے۔ کیونکہ یہ تو محض Subject ہوا۔ یہاں وہ Subject اور Theme کے درمیان فرق کرتے ہیں:

> Theme must be statement about the subject. If we express the theme in the form of phrase, must be convertible to sentence form. A phrase such as "The futility of Envy" for instance, may be converted to the statement "Envy is futile" it may therefore serve as a statement of theme.[15]

Theme موضوع (محدود معنی میں) کی وضاحتی فارم ہے۔ اردو میں اگرچہ Subject اور Theme کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے مگر انگریزی میں دونوں کو ایک دوسرے سے الگ سمجھا جاتا ہے۔ تاہم ہم Theme کو موضوع ہی کے معنی میں لیتے ہیں۔

ii۔ پلاٹ:

پلاٹ کے بارے میں رابرٹ بیٹن کہتا ہے:

> The word story implies a series of tied-together events, and plot is the technical term that applies to these connected events in a story.[16]

کہانی میں جو بھی واقعات ظاہر ہوتے ہیں، انہیں ایک منطقی ربط کے ساتھ جوڑے رکھنا، تکنیکی اصطلاح میں پلاٹ کہلاتا ہے۔ پلاٹ کا بنیادی وظیفہ آغاز، پھیلاؤ اور انجام تک کے درمیان مضبوط تسلسل اور تواتر ہے جس سے کہانی وحدت تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

Conceivable a plot might consist merely of a sequence of related actions.[17]

پلاٹ کی کئی قسمیں ہیں: سادہ، پیچیدہ، مبہم اور ضمنی پلاٹ۔ تاہم پلاٹ کے عناصرِ ترکیبی میں اظہار، تصادم، الجھاؤ، مستقبل کی اشاریت، تحیرزائی، معکوسیت، سلجھاؤ، بصیرت شمار ہوتے ہیں۔ یہ سارے پلاٹ کے لوازم ہیں۔ کہیں شدت کے ساتھ اور کہیں دھیمے سُروں میں پلاٹ کا حصہ بنتے ہیں لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ضروری نہیں کہ تمام عناصر ایک ساتھ کسی افسانے میں لازمی اور ایک سی شدت کے ساتھ وارد ہوں۔

iii۔ کردارنگاری:

کردار نگاری افسانے کا لازمی جزو ہے۔ کہانی کی بنت کاری میں پلاٹ، فضا اور کردار کو بنیادی عناصر کا درجہ حاصل ہے۔ کہانی کی تشکیل میں ان ہی تین اجزاء میں سے کسی ایک کو مرکزی نقطہ بنا کا کہانی کار کہانی کی تکمیل کرتا ہے۔ کہانی کبھی پلاٹ کے ذریعے یعنی واقعیت کی بنیادوں پر بنی جاتی ہے تو کبھی کردار کہانی کا انکشاف کرتا ہے اور کبھی کبھی فضا کو یہ مقام حاصل ہوتا ہے اور اس کے ذریعے کہانی بیان ہوتی ہے۔

کہانی گو نے آغاز ہی سے کہانی بیان کرنے کے لیے ان تینوں عناصر سے کام لیا ہے۔ کہانی کی تکمیل میں کہانی کار نے انسان کے گرد کہانی بُنی۔ اس کا معروض انسان ہی تھا۔ مگر اس کے لیے اس نے کبھی کبھی فضا کو کردار بنایا تو کبھی جانور کو مرکز بنایا۔ رابرٹ کہتا ہے:

Stories happen to people, if there is even a story connected chiefly with a tree, or a stone, or an Ape, the story will exist only because these things will be treated as if they were human rather than as we know they are in nature.[18]

افسانے کے اجزائے ترکیبی پر ایک نظر ڈالنے کے بعد اب ہم دیکھتے ہیں کہ افسانوی تکنیک کے کتنے آہنگ اور رنگ ہیں۔ ہم جب تکنیک کی اقسام گنواتے ہیں تو اصلاً ہم افسانے کے ارتقاء کا انکشاف بھی کرتے ہیں، اس لیے کہ آغاز سے آج تک عہدِ جدید تک افسانے کی تکنیک نے بے شمار کروٹیں لی ہیں۔ اس میں بات کہنے کا انداز بدلا ہے، رویہ اور روابط بدلے ہیں، فضا اور ماحول بدلا ہے، تقاضے اور ضرورتیں بدلی ہیں اور ان بدلے ہوئے حالات میں افسانے کی پیش کش، ہیئت، اسلوب، تکنیک اور کردار بھی بدلے ہیں۔ پورے افسانے کا ڈھانچا ہی بدل گیا ہے۔ چنانچہ تکنیک کے حوالے سے جائزہ لیتے ہوئے بھی ایک تدریجی ارتقاء سامنے آتا جاتا ہے۔ تکنیک کا بنیادی وصف ایک قرینے سے قصہ بیان کرنا ہے اور تکنیک کے کئی رنگ ہیں، جن کے ذریعے افسانہ نگار ضرورت کے مطابق اپنا نقطہ نظر بیان کرتا ہے۔

تکنیک کے مختلف طریقوں میں ایک بالواسطہ اظہار ہے۔ اس طریقہ کار سے لکھنے والا براہِ راست ملوث نہیں ہوتا۔ کبھی وہ براہِ راست کرداروں کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے اور کبھی فضا اور مناظر کو معروض بنا کر بات کہتا ہے۔ کبھی واقعات کا ایک تسلسل اور تواتر میں وارد ہونا کہانی بیان کرتا ہے، کبھی کبھی محض مکالموں میں کہانی بیان ہو جاتی ہے۔ ایک اور تکنیک بھی استعمال میں رہی ہے، وہ خطوط ہیں۔ خطوط کے جواب در جواب

میں کہانی ظاہر ہوتی جاتی ہے اور انجام کے لیے خطوط کا تبادلہ ایک صورتحال کو ابھارتا ہے جو کلائمکس تک رہنمائی کرتی ہے۔ کئی افسانوں میں مرکزی کردار ہی خود واقعات بیان کرتا ہے لیکن ایک مقبول صورت یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار خود کسی کردار کا روپ دھار کر یہ فریضہ سرانجام دے دیتا ہے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ لکھنے والا خود سٹیج پر آ کر کرداروں کا تعارف کراتا اور کہانی بیان کرتا ہے۔ اگرچہ پرانی کہانی نگاری میں بھی واحد متکلم کا طریق کار استعمال ہوتا رہا ہے مگر جدید علامتی کہانی میں یہ انداز بہت مقبول رہا۔ اس کہانی کے بارے میں عام رائے یہ ہے کہ جب افسانہ نگار خود کو کہانی کے مرکز میں لے آتا ہے تو کہانی کا پورا مزاج بدل جاتا ہے اور نہ صرف کرداروں کے درمیان ایک انصاف قائم کر سکتا ہے بلکہ وحدتِ تاثر کی تخلیق اور مجموعی تاثر زیادہ سہولت کے ساتھ ابھر آتا ہے۔

اس ساری گفتگو کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کہانی کے بیان میں تکنیک کی کوئی نہ کوئی قسم ضرور استعمال ہوتی ہے۔ کہانی کے تاثر کو ابھارنے کے لیے خود افسانہ نگار کی ہنرمندی زیادہ موثر ہوتی ہے۔ غلام عباس کے افسانے ''آنندی'' [19] میں آنندی مرکزی کردار ہے۔ ساری کہانی صیغۂ غائب (تھرڈ فارم) میں اس کے گرد گھومتی ہے۔ وہ مرکزی کردار کے طور پر سامنے ہے مگر افسانہ نگار اصلاً اس شہر کی بات کر رہا ہے جو آنندی کے باطن سے ابھرتا ہے یا اس کی ذات سے وابستہ ہے۔ اس کہانی کا یہ دلچسپ انداز ہے کہ کہانی تو آنندی کی بیان ہوتی ہے مگر آنندی کے وجود سے ابھرنے والا شہر فوقیت رکھتا ہے۔ یہ کہانی کار کا کمالِ فن ہے کہ وہ ساری باتیں آنندی کے ذریعے کرتا ہے مگر اس کے پس منظر میں ایک پورا شہر، میونسپل کارپوریشن کے ممبران، جو مطالبہ کرتے ہیں کہ آنندی کو شہر سے نکال دیا جائے، لوگ جو آنندی کے طفیل شہر کے باسی ہیں، اس کی شہر بدری کی حمایت کرتے ہیں۔ مگر پوری کہانی میں کوئی دوسرا کردار اہمیت حاصل نہیں کر پاتا۔

اس افسانے کے برعکس رشید امجد کے افسانے ''سمندر قطرہ سمندر'' [20] کا

مرکزی کردار تاریخ ہے۔ سارا افسانہ ماضی میں ہے اور اس کی ترتیب دوہری تکنیک سے عبارت ہے جو دو مناظر وا کرتی ہے: ایک ظاہر میں جہاں ٹیکسلا آباد ہے اور دوسرا افسانہ نگار کے باطنی سفر میں، جو اسے تاریخ کے دور دراز ادوار میں گھماتا رہتا ہے۔ تاہم بس میں بیٹھے ہوئے سوچتے ہوئے شخص کے علاوہ کوئی دوسرا ٹھوس کردار سامنے نہیں آتا۔ سارا افسانہ شعور کی حدوں سے باہر سفر کرتا ہے۔ یہاں دلچسپ امر یہ ہے کہ اس میں ایک دوسرا کردار جو چند ساعتوں کے لیے توجہ کھینچتا ہے، وہ سڑک ہے۔ اگرچہ افسانہ نگار نے اس کی براہِ راست نشاندہی نہیں کی لیکن کہانی کے درمیان بننے والے علامتی کرداروں میں سڑک مکمل تشخص کے ساتھ سامنے آتی ہے اور کثیر المعانی روپ اختیار کر جاتی ہے۔ مثلاً شعور کی گرفت کو سڑک کی علامت کے طور پر ابھارا گیا ہے۔ سڑک نئی تہذیب کی علامت ہے۔ سڑک سماج کے بدلے ہوئے حالات کا استعارہ بھی ہے۔ اس کے علاوہ کئی دیگر پہلو ابھرتے ہیں اور تاریخ سے ہم آمیز ہو جاتے ہیں۔ اس افسانے میں کوئی فرد مرکزیت کا حامل نہیں بلکہ تاریخ کا ایک تجریدی شعور مرکزیت پاتا ہے۔

اس افسانے کے برعکس انور سجاد کا افسانہ ''واپسی - دیو جانس روانگی''[21] ہے۔ اس افسانے میں تین کردار ہیں: ایک اپاہج، زخمی پرندہ اور درخت۔ لیکن تینوں کردار اہم ہونے کے باوجود افسانہ نگار نے فضا اور اس میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو مرکزیت دی ہے۔ ساری کہانی اسی منظر نامے میں تحریر ہوتی اور یہیں پر کہانی بُنی جاتی ہے اور ایک منطقی ارتقا کہانی کے کلائمکس تک رہنمائی کرتا ہے۔

غلام عباس روایت کے پرانے مکتب سے متعلق ہیں جبکہ رشید امجد اور انور سجاد علامتی کہانی لکھنے والوں میں شریک ہوتے ہیں۔ غلام عباس اور علامتی افسانے کے درمیان ایک واضح فرق ہے چنانچہ تینوں افسانوں کا ارتقا، ٹریٹمنٹ اور رویہ بھی جداگانہ ہے۔

جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے تو اس میں بہت سے تکنیکی تجربات ہوئے

ہیں اور ہو رہے ہیں۔ اس سلسلے میں عبادت بریلوی رقمطراز ہیں:

مختصر افسانہ جو اول اول صرف کسی واقعے اور کسی خاص جذبے کا بیان ہوتا تھا۔ وہ وقت کے ساتھ ساتھ اس طرح بدلا کہ اس میں کردار کی طرف توجہ کی جانے لگی۔ کسی حد تک تفصیل و جزئیات کو بھی دخل ہونے لگا اور اس کے نتیجے میں مختصر افسانے نے کہیں کہیں طویل مختصر افسانے کی صورت بھی پیدا کر لی۔ کہیں کہیں وہ محض کرداروں کا ایک خاکا بن کر رہ گیا۔ کہیں کہیں واقعات کے فنکارانہ بیان نے اسے ''رپورتاژ'' بھی بنا دیا۔ اور کہیں کہیں زندگی سے گہری دلچسپی اور اس کے اظہار نے اسے مضمون اور انشا کی شکل بھی دے دی۔ غرض یہ کہ بدلے ہوئے حالات کے زیر اثر اس نے بہت سی شکلیں بدلیں لیکن اس کے باوجود اس نے ان خصوصیات کو خیر باد نہیں کہا جو مختصر افسانے کے فن کا بنیادی حصہ ہوتی ہیں ۔۔۔ اس میں تجربات کا سلسلہ جاری رہا لیکن اس کی فنی اقدار کو ان سے ٹھیس نہیں لگی اور یہ فن ان تجربات کے باوجود ترقی کی راہوں پر گامزن رہا۔ [22]

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی بات صحیح ہے کیونکہ وہ تکنیکی تجربات ہی ہیں جن کی وجہ سے ہمارے افسانہ نگاروں نے افسانے کو بامِ عروج پر پہنچایا۔ سائنس کی اصطلاح میں تجربہ کے معنی ہیں: ''موجوداتِ عالم میں سے کسی شے میں آزمائش و تجربے کی غرض سے تغیرات کر کے اس کے اثرات کا مشاہدہ کرنا۔'' [23] جہاں تک ادب میں تجربے کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں

تجربے کا مطلب جدت ہے جو روایت کے مقابلے میں اختیار کی

جاتی ہے۔ چنانچہ ہیئتی تجربے کا مفہوم اظہار کی متعین شکل میں نئے
گوشے نکالنا ہے۔ اجتہاد اور تجرید کا یہ عمل بالکل فطری، تاریخی اور
ضروری ہے۔[24]

یہی وجہ ہے کہ اگر ہیئت اور اسلوب میں نئے تجربے نہ کیے جائیں، نئی اصناف کی جستجو نہ کی جائے، اظہار بیان کے نئے سانچے اور فکر ونظر کے نئے زاویے تلاش نہ کیے جائیں تو ادبی ترقی رک جاتی ہے اور فن جامد ہو کر رہ جاتا ہ۔ چنانچہ نئے تجربات کی ضرورت پیش آتی رہتی ہے۔ جہاں تک تکنیکی تجربات کا تعلق ہے تو ہر شخص کی تکنیک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔ اس میں بسااوقات ''آزمائش'' بھی تجربہ کہلا سکتی ہے۔ غرض تکنیکی تجربے کا لیبل ہم ہر اس فن پارے پر لگا سکتے ہیں جو مواد، موضوع و مرکزی خیال، ہیئت اور اسلوب کی یکسانیت کے باوجود تکنیکی لحاظ سے مختلف ہو۔ مثلاً پریم چند کا افسانہ ''شکوہ شکایت''، کرشن چندر کا ''بالکونی''، غلام عباس کا ''آنندی''، احمد علی کا ''ہماری گلی''، حسن عسکری کا ''حرام جادی'' سب کے سب بیانیہ تکنیک میں ہیں۔ ان تمام افسانوں میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران بھی زیادہ کام نہیں کرتے بلکہ ان میں کہانی بیان کی گئی ہے۔ کبھی مصنف کی زبانی اور کبھی کسی کردار کے ذریعے۔ اب اگر ہم ان افسانوں کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ یہ تمام افسانے بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے ہیں تو بات صحیح ہے مگر یہ تو تکنیک کے حوالے سے ایک سادہ سی تقسیم ہو گی کیونکہ یہ تمام افسانے بیانیہ تکنیک میں ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اس لیے یہ تمام افسانے اپنی جگہ مختلف تکنیکی تجربات بھی ہیں۔

اگر آج ہم اردو افسانے پر نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ افسانے میں نت نئے تجربات ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے۔ دراصل

افسانے کی تکنیک میں سائنس کے کسی فارمولے کی طرح اصول مقرر نہیں کیے جا سکتے اور نہ مقرر ہیں۔ ایسے اصول جن پر چلنا افسانہ نگار کے لیے ضروری ہو۔ یہ خود افسانہ نگار کے مزاج، اس کی سوچ، صلاحیتوں، میلان طبع، مواد، موضوع، مرکزی خیال، ہیئت اور اسلوب پر منحصر ہے۔

داستان، ناول، افسانے اور ڈرامے میں کہانی اور کردار کی حیثیت قدرِ مشترک کی سی ہے، صرف ان کی تکنیک مختلف ہے۔ ان تمام اصناف میں شروع سے لے کر اب تک بڑی واضح تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔ افسانے میں تکنیکی لحاظ سے ابتدا سے موجودہ عہد تک جو تجربات ہوئے ہیں اور جو تکنیکی تنوع نظر آتا ہے اس مقالے میں اہم افسانہ نگاروں کے افسانوں کی روشنی میں اس کا تفصیلی جائزہ پیش کیا جائے گا۔

اردو میں لفظ ''اسلوب'' انگریزی زبان کے Style کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ اس کے لیے عربی میں ''اسلوب''، فارسی میں ''سبک'' اور ہندی میں ''شیلی''[25] استعمال ہوتا ہے۔ Style کا مادہ یونانی زبان کا کلمہ Stylos ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا میں اس لفظ کا رشتہ لاطینی کے Stylus سے جوڑا گیا ہے لیکن اس امر کی وضاحت بھی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب لیا جاتا رہا ہے جو Style میں ہے۔ تاہم یہ بتایا گیا ہے کہ یہ قدیم زمانہ کا اوزار تھا، جس سے مٹی یا پتھر کی الواح پر اہم واقعہ، شعر یا کہانی لکھی جاتی، یہ سٹیلوس لوہے کا نوکدار قلم ہی تھا۔[26]

انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

> Only in late Latin does STILUS, The word for
> the sharp pointed instrument for writing,
> usually on way, begin to mean also a manner
> of writing as "PEN" now does in such

expressions a fluent and an acid pen and even here modern readers must be alert for deviation of English Style - From styles always meant "STYLE". The latin term was reserved entirely for discussions or writing and speaking and usually for treatises on rehtoric more over it seem to have implied,. little more than style in sense of a skill, or grace and of a manner sanctioned by a standard aparently and author or orator in the closing years of the Roman Empire 5th Cen. A.D.[27]

اردو میں لفظ ''اُسلوب'' عربی سے مشتق ہے، جس کی جمع اسالیب بنائی جاتی ہے۔ مختلف لغات میں اسلوب کے درج ذیل مفاہیم ملتے ہیں:

"A Comprehensive Persian - English Dictionary" کے مطابق:

USLUB = اسلوب = order, arrangement, way, mode, means, measure, manner, method, form, figure, a lions neck, a prominence of nose.[28]

"A Dearner's Arabic - English Dictionary" کے الفاظ میں:

USLUB = اسلوب = way, course,

manner, style, method, length [29]

قومی انگریزی اردو لغت کے الفاظ یہ ہیں:

اسلوب تحریر وتقریر (بلحاظ زبان):

Style,n:

ادب میں موضوع سے زیادہ اسلوب پر زور دینے والا یا
اس سے تعلق رکھنے والا؛ کسی ادیب یا ادیبوں کے گروہ کا
شناختی اسلوب، فنون میں خارجی اسلوب، روش یا انداز،
کوئی مخصوص طرزِ ادا۔۔۔ [30]

''فیروز اللغات'' کے مطابق:

اسلوب (ع۔ا۔مذ) طریقہ۔طرز۔روش۔جمع: اسالیب [31]

''علمی اردو لغت'' میں:

اسلوب (ع۔ا۔مذ) طریقہ۔طرز۔ڈھنگ۔وضع۔انداز [32]

''نوراللغات'' میں اسلوب کے یہ معنی ملتے ہیں:

اسلوب (ع۔بالضم۔مذکر) راہ۔صورت۔طرز: روش۔طریقہ
[33]

''فرہنگ عامرہ'' میں اسلوب کے معانی کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

اسلوب۔اَس لُوب، (اَس۔لُوب): طریقہ، طرز، روش، جمع
اسالیب [34]

''فرہنگ آصفیہ'' کے الفاظ یہ ہیں:

اسلوب (ع۔مذ) طرز۔ڈھنگ۔طریقہ۔وضع۔انداز [35]

ان لغوی تعریفوں کو قلم، طرز تحریر یا طریق تحریر اور مصنف کی ذاتیات سے منسلک

کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اسلوب کا استعمال صرف طرزِ تحریر کے معنوں ہی میں نہیں بلکہ فنونِ لطیفہ کے دوسرے ضابطوں میں بھی ہوتا ہے۔ یہاں فنکار کے طرز تحریر ہی سے بحث مراد ہے۔

اب ہم اسلوب کے ادبی پہلو سے بحث کا آغاز کرتے ہیں:

اسلوب کیا ہے اور وہ افسانے کا حصہ کس مرحلے پر بنتا ہے؟ کیا اسلوب ٹھوس (Concrete) شے ہے یا سیال، یا پھر محض محسوسات کی چیز ہے۔ کیا یہ مابعدالطبیعیاتی / غیرمرئی (Metaphysical) ہے یا مادی (Physical) صورت یا فارم رکھتا ہے؟ کیا یہ ہر لکھنے والے کا لازمی جزو ہے یا کسی کسی کے ہاں نمودار ہوتا ہے؟

یہ سب ایسے سوال ہیں جن کا کوئی حتمی اور دوٹوک جواب نہیں ملتا۔ تاہم ہم گفتگو کا آغاز ڈربی شائر کے ایک مختصر بیان سے کرتے ہیں:

> In the past many writers on style seem to have thought of it as a positive and rare quality in writing to which an author ought to aspire.[36]

زمانۂ قدیم سے صاحبِ اسلوب ہونے کی خواہش ہر ادیب کے پیش نظر رہی ہے لیکن وہ سوال جو اوپر اٹھائے گئے ہیں، ہنوز جواب طلب ہیں۔ اور یہ بھی کہ اسلوب کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے لکھنے والا ازخود حاصل کر سکتا ہے۔ شاید اسی غلط فہمی کے سبب بعض لوگ لفظیات کی بازی گری کو اسلوب کے ہم پلہ سمجھ لیتے ہیں۔ جیسے

> جس طرح محض اسلوبِ بیان کی شعبدہ بازی سے افسانے کے فن میں سحر کی سی تاثیر پیدا نہیں کی جا سکتی اسی طرح خوبصورت اسلوبِ بیان کے بغیر بھی افسانہ جاندار نہیں کہلایا جا سکتا۔[37]

یہاں اسلوب کو تکنیک بلکہ لفظیات کے ہم پلہ استعمال کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کہتے ہیں:

> خارج میں رونما ہونے والی تبدیلی ہی نئے زمانے کا تعین کرتی اور نئے اسلوب کی بازیافت کا بار اٹھاتی ہے اور اس طرح نیا زمانہ نئے اسلوب کے ہمرکاب اپنی شناخت کراتا ہے۔ یعنی اسلوب ہی وہ بنیادی شے ہے جو ایک زمانے کو دوسرے زمانے تک، ایک شے کو دوسری شے سے، ایک ادب پارے کو دوسرے سے الگ کرتا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ اسلوب خود کیا ہے؟
>
> کیا اسلوب خود زمانہ ہے؟ شے ہے یا کچھ اور؟ اسلوب کا وجود ہوتا ہے؟ یا مختلف پھولوں کی خوشبو کی طرح اپنی شناخت کراتا ہے؟[38]

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ اسلوب کا زمانے کے ساتھ گہرا تعلق ہے یعنی زمانوں کی تبدیلی سے اسالیب تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں ممتاز شیریں نے تفصیلاً افسانوی تشکیل کے عمل کو بیان کیا ہے:

> ایک برتن بنانے والے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہوتی ہے، اسے مواد سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جاتا ہے، یہ ''اسلوب'' ہے، پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا کرتا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کی یہ ایک موٹی سی مثال ہے، اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے، اسے ہیئت کہتے ہیں اور جو چیز

بنتی ہے وہ افسانہ ہے۔ 39

ممتاز شیریں کی رائے سے مترشح ہے کہ اسلوب ایک ٹھوس شے ہے، جسے دوسرے مواد میں ملا کر اسلوب کو ظاہر کیا جاتا ہے لیکن دیگر ناقدین اس کی نفی کرتے ہیں۔

جے وی کنگھم اس ضمن میں نئے سوال اٹھاتا اور جواب کی جستجو کرتا ہے:

پہلا سوال یہ ہے کہ کیا اسلوب نام کی کوئی چیز ہے؟ ہیئت کی مخصوص ساخت رکھنے والے اس پر یقین نہیں رکھتے۔ 40

اگر اسلوب کوئی چیز ہے تو کس قسم کی ہے؟ کیا یہ افلاطونی نظریہ ہے جس کے بارے میں کیرو کہتا ہے کہ 'یہ افلاطون کا ناقابل گرفت آئیڈیل ہے جو پورے کام کے دوران شاذ ہی سامنے آتا ہے لیکن کبھی کبھی بعض جگہوں پر خصوصاً خطابت میں (اور کم تر دوسری جگہوں پر) ظاہر ہو کر زندگی پیدا کر دیتا ہے۔ 41

لیکن پروفیسر شپیرو (Prof. Shapiro) کی زبان میں کنگھم اسے اجتماعی یا انفرادی فن کی ایک مضبوط ہیئت بھی قرار دیتا ہے۔ پھر وہ سٹیونس اور ریلے کا حوالہ دے کر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ یہ دونوں نقاد جو اسلوب کو عمل سے تعبیر کرتے ہیں تو کیا کسی غیر مادی شے کا ادراک اس کو مادی صورت یا ٹھوس شے میں بدل سکتا ہے؟ اور اگر اسلوب عمل ہے تو کیا زبان مادی شے ہے؟ اور کیا زبان سے ادا ہونے والا لفظ برتن بنانے والی مٹی ہے؟ ان سب سوالوں کے بعد کنگھم کہتا ہے کہ ایک واضح شکل میں دیکھا جا سکتا ہے کہ اس کے نزدیک اسلوب عمل بھی ہے اور ایک شکل بھی۔ 42

جے وی کنگھم کے اس طویل سلسلہ سوال و جواب کے باوجود بات ابھی تشنہ اور نامکمل ہے۔ اس سلسلے میں نیومین کی بات مزید الجھاوے پیدا کر دیتی ہے کہ ''مواد تو ایک اسلوب خود لے کر آتا ہے'' اور یہ سوال اپنی جگہ رہتا ہے کہ مواد جو اسلوب لے کر

آتا ہے وہ کیا ہے؟ کیا اس کی حیثیت زبان کے وجود سے مستحکم ہوتی ہے یا یہ خیال کی کوکھ سے جنم لیتا ہے'' [43] یہاں ایک نیا سوال اٹھایا جاتا ہے کہ اگر ظروف سازی میں استعمال ہونے والا رنگ اسلوب ہے تو یہ ایک ظروف ساز کو دوسرے سے کیسے الگ کرتا ہے۔

پال ویلری اس کی وضاحت قدرے بلیغ انداز میں کرتا ہے:

اسلوب۔صوتی اور صوری دونوں صورتوں میں بڑا اصیل لفظ ہے۔ یہ موزونیت کے اعتبار سے کمیاب پرندے یا پریوں کی کہانیوں کے کرداروں کی طرح فرحت بخش ہے، جن کے ناموں کی موسیقیت ایک ایسی زبان کو ابھارتی ہے جس کے الفاظ از خود معانی کو اجاگر کرتے چلے جاتے ہیں۔ [44]

آگے چل کر پال ویلری بات کو مزید واضح کر دیتا ہے:

اسلوب اظہارِ ذات میں ترتیب کو بامعنی بنا دیتا ہے (اس سے قطع نظر کہ اظہارِ ذات کیا ہے) اس کے فطری تقاضوں کا انکشاف کرتا ہے۔ یہ فکر کی اصل صورت سے قطعی لاتعلق ہوتا ہے کہ فکر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔ یہ اظہار کا فن ہی ہے جو ایک فنکار کو دوسرے سے ممیّز کرتا ہے۔ [45]

پال ویلری اسلوب کو فکر سے جدا تصور کرتا ہے اور واضح طور پر اس امر کا اظہار بھی کرتا ہے کہ فکر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔ ''اسلوب اظہارِ ذات میں ترتیب کو بامعنی بنا دیتا ہے۔'' اسلوب کو سمجھنے کے لیے اسے بنیادی کلید کہا جا سکتا ہے۔ یعنی اسلوب مٹی میں رنگ آمیزی نہیں بلکہ کمہار مٹی کو چاک پر چڑھا کر اپنے ہاتھوں کے ذریعے جو مختلف شکلیں دیتا، توڑتا پھر گوندھتا اور پھر متشکل کرنے کے بعد جس حتمی شکل میں برتن کو

پیش کرتا ہے اسلوب اس کے سارے رویے اور عمل سے جنم لیتا ہے۔ لیکن جیمس سکڈ اس بات کو تو تسلیم کرتا ہے کہ اسلوب ہمارے اظہار کا قرینہ ہے مگر وہ اس پر بھی زور دیتا ہے کہ ہمیں یہ بھی تسلیم کر لینا چاہیے کہ فکر کا بھی ایک اسلوب ہوتا ہے جس طرح زبان کا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ [46]

ڈاکٹر رشید امجد اس بات کو یوں کہتے ہیں:

اگر استعارے کی زبان میں بات کی جائے تو خدا ذات ہے اور کائنات اسلوب! یہاں میں نے اسلوب کو انکشافِ ذات اور اظہارِ ذات کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ گویا اسلوب ذات اور شخصیت کا اظہار ہے۔ [47]

سید عابد علی عابد اسی بات کو قدرے مختلف انداز میں کہتے ہیں اور یوں مطلب و معانی بھی قدرے مختلف ہو جاتے ہیں:

اسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صورت، یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن انتقادی تصانیف میں اکثر و بیشتر کلماتِ مستعملہ کے معانی متعین نہیں ہوتے۔ اور اسلوب کو محض اندازِ نگارش، طرزِ بیان کہہ کر اس کلمے کی وہ تمام دلالتیں ظاہر نہیں کی جا سکتیں، جن کا اظہار مطلوب ہے۔ [48]

سید عابد علی عابد نے خوبصورت انداز میں اسلوب کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ پروفیسر مرے (Prof. Murry) کے حوالے سے اپنی بات کو آگے بڑھاتے ہیں:

اسلوب کی جو تعریفات کی گئی ہیں وہ اگر گمراہ کن نہیں تو ناقص ضرور ہیں۔ مثلاً اسلوب کی یہ تعریف --- کہ مصنف کی مکمل شخصیت کا دوسرا نام اسلوب ہے، بظاہر بہت نتیجہ خیز معلوم ہوتی ہے اور فلابیر

اس کی تعریف بھی کرتا ہے، لیکن تجزیہ کرنے سے تسلی بخش معانی
ہاتھ نہیں آتے۔ [49]

پھر سید عابد علی عابد حتمی طور پر کہتے ہیں:

اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی طرزِ نگارش ہے جس
کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممیّز ہو جاتا ہے۔ اس انفرادیت
میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ [50]

اسلوب کے سلسلے میں اکثر فرانسیسی نقاد بوفون (Buffon) کا یہ مشہور جملہ پیش کیا جاتا ہے:

"Style is the man himself."

یعنی اسلوب اصل شخصیت کا اظہار ہے۔ تاہم شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا ہے:

بوفون کا اصل قول ہے Le style c'est. I Homme meme
اس کے انگریزی ترجمے Style is the man اور اس کے اردو
ترجمے 'اسلوب دراصل خود شخص ہے' سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔
اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر
شخصیت کا مطالعہ مفید ہوگا۔ [51]

بوفون کے اس قول کے سلسلے میں غلام جیلانی اصغر کی رائے قابل توجہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

جس طرح ماں باپ کا ناک نقشہ بچے تک منتقل ہوتا ہے اس طرح
ادیب کا جبلی اندازِ فکر، اس کا تخیل، اس کا استدلال، اس کے
اسلوب میں منتقل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے بوفون کا یہ قول کہ اسٹائل
شخصیت کا آئینہ دار ہے، صرف ادبی ہی نہیں بلکہ حیاتیاتی سطح پر بھی
صحیح ہے۔ [52]

دوسری طرف اسلوب اور شخصیت کی بابت جمیل آذر کہتے ہیں:

> اسلوب یا سٹائل میں شخصیت کا اظہار بالذات مقصود نہیں ہوتا بلکہ شخصیت کا انعکاس بالواسطہ ضرور ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وہ اسلوب یا سٹائل نہیں، بلکہ میکانکی عبارت ہے۔ [53]

دراصل شخصیت کے ''تخلیقی پہلو'' کے اظہار کو اگر ''اسلوب شخصیت کا اظہار ہے'' کہا جائے تو موزوں ہو گا۔ کیونکہ اگر پوری شخصیت کو مدنظر رکھا جائے تو لازماً شخصیت کے مکمل سوانحی، معاشرتی، تہذیبی گوشوں کا مطالعہ کرنا پڑے گا اور اس کی روشنی میں اسلوب کی کارکردگی کو جانچا جائے گا۔ یوں اسلوب شخصیت کے معاشرتی کردار کا ترجمان قرار پائے گا اور اس سے افادی و اصلاحی کام لینے کی روش پروان چڑھے گی اور خارجی و معروضی طرزِ اظہار کا مطالبہ کیا جانے لگے گا۔ تاہم جہاں ایک طرف اسلوب کو شخصیت کا اظہار مانا جاتا ہے وہاں دوسری طرف ٹی۔ایس۔ایلیٹ (T.S.Eliot) نے اسلوب کو شخصیت کے اظہار کے بجائے شخصیت سے فرار گردانا ہے۔ [54]

اگر یوں کہیں کہ اسلوب تخلیقی شخصیت اور اجتماعی شخصیت (جس میں معاشرتی اقدار، روایات، رسوم و رواج، تہذیب، رہن سہن، آدب و اخلاق، عقائد، تصورات، سیاسی و معاشرتی حالات، تاریخ، نسلی و جغرافیائی خصوصیات اور زبان کے معیار اور پیمانے شامل ہوتے ہیں) کے ملاپ سے اپنی علیحدہ شناخت بناتا ہے تو بے جا نہ ہو گا۔ تاہم رولاں بارت (Roland Barthes) کے خیال کے مطابق گفتگو اور سٹائل میں بڑا فرق ہے۔ گفتگو کا انداز افقی ہے۔ اس کے اسرار الفاظ کی سطح پر رہتے ہیں۔ گفتگو میں ہر شے اگل دی جاتی ہے تاکہ مطالب فوری طور پر مخاطب پر عیاں ہو جائیں۔ دوسری طرف سٹائل کا انداز عمودی ہے، وہ مصنف کے اعماق میں زقند لگاتا ہے اور ایک ایسی حقیقت کی بازآفرینی سے عبارت نظر آتا ہے جو ''زبان'' کے لیے قطعاً اجنبی ہے۔ سٹائل ایک استعارہ

ہے جو مصنف کے باطن کو بے نقاب کرتا ہے۔[55]

جبکہ ریاض احمد کے خیال میں

اسلوب تحریر کی اس صفت کا نام ہے جو ابلاغ محض کے بجائے اظہار سے مختص ہے۔ ابلاغ حقائق کی پیش کش کا نام ہے، اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تاثر کو پیش کرنے کا نام ہے۔ ابلاغ موضوع کی منطق تک محدود رہتا ہے اور اظہار پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے ۔۔۔اسلوب ادب میں تخلیق پاتا ہے۔ بنیادی احساس کے اس اظہار سے، جو لفظ اور زبان کی معنوی اور اشاراتی کیفیت سے قطع نظر زبان کے مخصوص طریق استعمال سے مترشح ہوتا ہے۔[56]

اگرچہ اب بات بڑی حد تک واضح ہو چکی ہے تاہم اس کی مزید وضاحت کے لیے ن۔م۔راشد کی رائے کی طرف بھی رجوع کرتے ہیں جو کہتے ہیں:

عہد تاتار کے ایرانی ادباء اور عہد مغول کے ہندوستانی فارسی نگاروں کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان قواعد و اصول کے عملی پہلو کو اسلوب بیان کہتے تھے جن کی رو سے (یہ فرض کیا جاتا ہے کہ) ادیب اپنے خیالات کو بہتر طور پر ترتیب دیتا ہے۔[57]

یہ ہر اس چیز کا نام ہے جس کے ذریعے سے ایک ادیب دوسرے ادیب سے ممیز کیا جا سکتا ہے۔ یعنی خاص طرز کے فقرے، خاص محاورات، سانچے میں ڈھلی ہوئی تراکیب، جن کو وہ بار بار استعمال کرنے کا عادی ہو، اور جن کی مدد سے اگر ہم چاہیں تو ادیبوں کے ہجوم میں بھی اسے نمایاں کر سکتے ہیں۔[58]

ان تعریفات کے بعد خود ن۔م۔راشد بھی مطمئن نہیں۔ ان کے نزدیک یہ نظریات فریب نظر ہیں۔ بات کو سمیٹتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

> ہرچند کسی ادیب کو اسلوبِ بیان سکھایا نہیں جا سکتا۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اگر کوئی ادیب کوشش کر کے اپنی انفرادیت قائم رکھنا چاہے تو رکھ سکتا ہے۔۔۔ بالآخر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اسلوبِ بیان، زبان کی اس خصوصیت کا نام ہے جو پوری صحت سے اور کامل طور پر ہمارے جذبات اور خیالات کو آشکارا کرے۔ [59]

ن۔م۔راشد کی بات بڑی حد تک واضح ہے اور اس بات کو مغربی سکالر پیٹر (Petre) نے اسلوب پر گفتگو کرتے ہوئے یوں کہا تھا کہ ''ہر لفظ اپنے مقام پر اور پوری دلالتوں کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے۔'' [60] اور ن۔م۔راشد اس سے ایک قدم آگے بڑھا کر اسلوب کی وضاحت کرتے ہیں۔

اب آخری رائے کے طور پر درج ذیل اقتباس کا مطالعہ ہمارے لیے کافی مفید ہے:

> اسلوب سے مراد کسی شاعر یا ادیب کا طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں، اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جا سکتا ہے۔ [61]

اس ساری بحث کو سمیٹتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ آخری رائے ساری گفتگو کو نتیجہ خیز بناتی ہے اور جہاں تک انتقادی کاوش کا تعلق ہے تو انتقادیات بدستور اس موزوں توجیہہ کی تلاش میں ہے جو اسلوب کی ترجمانی کر سکے۔ مغرب میں بھی اس پر گفتگو ہنوز جاری ہے۔ تاہم اسلوب پرتو ذات کا مظہر ہے اور اپنے تمام تر طرزِ عمل اور فکر ونظر سے ترتیب پاتا ہے۔ اسی بات کو اگر سیدھے سادے انداز میں کہا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب ایک ادیب کی مسلسل ریاضت، اس کی ذات کا حسن، اس کی مخصوص لفظیات، کمپوزیشن کا مخصوص طرز، اس کے اطوار، ایک خاص طرز کے فقرے، اس کی موضوع کے ساتھ وابستگی (Commitment) اور پھر بار بار اس کا استعمال رفتہ رفتہ ایک طرز کو جنم دیتا ہے اور یہی اسلوب بن کر اس کی شخصیت کے ظہور کا سبب بن جاتا ہے۔

افسانہ لکھے ہوئے لفظ ہی کا نام نہیں، اس لفظ میں منتقل ہونے والی واقعیت کے ساتھ، تکنیک کا تنوع، پلاٹ کی ثروت، کمپوزیشن کا حسن، ترتیب کا شکوہ، لفظیات کا چناؤ، لکھنے والے کی مشق، زندگی سے حاصل تجربات کی کشید، تمثالِ خیال، دلفریب پیکر، فکرونظر اور شخصیت کا انعکاس یہ سب مل کر افسانے کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور اگر لکھنے والا ہنرمند ہے تو ذات کی بالیدگی ہنرکاری کا حصہ بن کر ایک منفرد اسلوب کو جنم بھی دیتی ہے، جو لکھنے والے کو صاحبِ اسلوب کا درجہ عطا کرتا ہے۔

ذوالفقار احمد تابش کے مطابق:

> فن کار کا وژن، تجربہ اور کرافٹ وہ اجزا ہیں جو اعلیٰ اسلوب بنانے میں بنیادی حصہ لیتے ہیں ...... کرافٹ میں وژن کے ساتھ اگر تجرید کا جزو بھی شامل ہو جائے تو ایک اعلیٰ اسلوب جنم لیتا ہے۔[62]

اسلوب کی ضرورت افسانے کے فن کا بنیادی تقاضا ہے۔ اگرچہ ضروری نہیں کہ ہر لکھنے والے کو وہ اسلوب میسر آجائے جو اسے دوسروں سے ممیز کر دے، تاہم اسلوب کی ایک

روایت ہر دور کے افسانے کی میراث ہوتی ہے جو ہر لکھنے والے کا زادِ راہ بنتی ہے۔

یہاں ایک بات اور بھی ضروری ہے کہ اسلوب فقط انفرادی نہیں ہوتا بلکہ ہر زمانہ اپنے لیے ایک اجتماعی اسلوب کی تشکیل بھی کرتا ہے اور یہی اجتماعی اسلوب ایک دور کو دوسرے دور سے الگ شناخت کرتا ہے۔ اگر ہم کسی داستان میں سے کسی ایک ایسے قصے کو جو افسانے کی قیود پر پورا اترتا ہو علیحدہ کر لیں تو ہم فوراً اندازہ لگا لیں گے کہ یہ نثر داستانی عہد سے تعلق رکھتی ہے۔ اسی طرح روایتی اور جدید افسانے کے درمیان حدِ فاصل یا شناخت کا ایک بڑا ذریعہ یہی اسلوب ہے۔

> خواجہ عمروں نے اس لطف سے دل نوازی کی کہ سامعین کی زبان صدائے احسنت و آفرین بلند ہوئی، اگر جمشید جم ہوتا اس محفل خلد منزل کو دیکھ کر رشک کرتا۔ راجہ اندر پریوں کے اکھاڑے کی جانب متوجہ نہوتا دو شبانہ روز یہ جلسہ آراستہ رہا۔ غم دین و دنیا فراموش کل لشکر اسلام من دریائے عیش و عشرت کا جوش بعد دو دن کے جلسہ برخواست ہوا۔ ملکۂ لالان مہ جبین سے رخصت ہوئین۔ آپسمیں دوپٹہ بدلا گیا، بہناپا ہوا، ملکہ مہ جبین مین بارگاۓ فلک اشتباہ ملکہ لالان خونقبا استاد ہوئی۔ [63]

> میں اس کے ہمراہ ہوا، خلوت خاص میں لے گئی۔ روشنی کا یہ عالم تھا، شب قدر کو وہاں قدر نہ تھی، اور پادشاہ فرش پر مسند مغرق بچھی، مرصع کا تکیہ لگا ہوا اور اس پر ایک شمیانہ، موتیوں کی جھالر کا جڑاؤ، استادوں پر کھڑا ہوا اور سامنے مسند کے جواہر کے درخت۔ [64]

معلوم نہیں یہ رات کا پہر ہے، درمیانہ یا پچھلا
یا شاید دن ہے، جس نے رات کے ہاتھ پر بیعت کر لی ہے
یا پھر شاید رات ہی ہے
کوئی بات یقین سے نہیں کہی جا سکتی۔ خوفناک جبڑوں والا اندھیرا
تھوتھنی اٹھا اٹھا کر بھونک رہا تھا۔[65]

درج بالا تینوں اقتباس نہ صرف اپنے اپنے عہد کا پتا دے رہے ہیں بلکہ ان میں سے بیشتر اپنے مصنف کے بارے میں بتا رہے ہیں۔ پہلا اقتباس داستان ''طلسم ہوشربا'' سے ہے جو نہ صرف کمپوزنگ بلکہ تحریر کے حوالے سے بھی اپنے عہد کا پتا دیتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ لفظیات اور اس کی ترتیب داستانی عہد کی زبان ہے۔ دوسرا اقتباس داستان ''باغ و بہار'' کا ہے جو یہ بتاتا ہے کہ اس کا عہد داستانوں کے عہد کے خاتمے پر کھڑا ہے۔ بات کہنے میں بھی شائستگی ہے اور زبان بھی سنبھلی ہوئی ہے۔ جبکہ تیسرے اقتباس کا محض یہ ایک ٹکڑا ہی ایک خاص انداز سے کمپوز ہے اور اعلان کرتا ہے کہ یہ دورِ جدید کے افسانہ نگار رشید امجد کا ہے۔

ان مثالوں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب افسانے کا ایک لازمی جزو ہے جو شخصی شناخت کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ سید عابد علی عابد کے مطابق:

میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے 'امروز' (روزنامہ امروز) میں
حالاتِ حاضرہ پر کسی نے نوٹ لکھا تھا۔ یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً احمد
ندیم قاسمی تھا۔ اس کا اسلوب ایسا ہے کہ کسی نے چھاپ لگا دی ہو۔
اشتباہ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔[66]

سید عابد علی عابد کی بات سے یہ واضح ہے کہ صاحبِ اسلوب افسانہ لکھے یا ادارتی نوٹ، اس کا اسلوب اس کے نام کو ایکسپوز/ ظاہر کرتا ہے۔ اسلوب لکھنے والے کے

عمل سے ابھرتا ہے اور ایک کو دوسرے ادیب پر فوقیت عطا کرتا ہے۔ جب بات انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف آتی ہے تو ایک دور کو دوسرے دور سے الگ کرنے کے لیے، دونوں ادوار کے رویے، جذبات، احساسات، ثقافتی مبتدل زاویے الگ شناخت کراتے ہیں اور انفرادی سطح پر تکنیک، لفظیات کے چناؤ، ریاضت اور اظہار کا طریق کار متغائر اسالیب کو جنم دیتا ہے۔[67]

اب ایک نظر اس بات پر ڈالتے ہیں کہ اسلوب کا تاریخی کردار کیا ہے؟ ہر دور اپنے لیے ایک اجتماعی اسلوب رکھتا ہے اور یہ اسلوب زندگی کی تمام متعلقات پر محیط ہوتا ہے۔ جیسے ماہر آثارِ قدیمہ کے نزدیک اسلوب کا مطالعہ گمشدہ تہذیبوں کی یافت میں مدد دیتا ہے۔ وہ کسی کھنڈر عمارت، کسی تاریخی کتبے، کسی قدیم فن پارے کے اسلوب سے کھوئی ہوئی تہذیب اور ثقافت کے ادوار کا تعین کرتا ہے۔ تاریخ دان اسلوب کے باطن سے سماجی، سیاسی اور فتح و شکست کا تعاقب کر کے وقت اور دور کا پتا چلاتا ہے۔ ثقافتی محقق کے لیے اسلوب یکساں معیارِ زندگی اور یک جہتی کے دروبست کی تلاش میں مددگار ثابت ہوتا ہے اور ادبی نقاد اسلوب کی سیڑھی سے اتر کر دور کے علمی مزاج اور شعور کی منزلوں تک چلا جاتا ہے اور اس دور کی فنی وفکری گرہیں کھول کر پورے دور کو سامنے لے آتا ہے۔[68] ڈاکٹر رشید امجد اس ضمن میں کہتے ہیں:

> کسی تخلیق کی عصری حیثیت کا تعین جن باتوں سے کیا جاتا ہے ان میں عصری معاشرتی مزاج کی عکاسی اور اسلوب برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسلوب کسی چیز کو عصری تازگی کے ساتھ ساتھ تصدیقی پہچان بھی عطا کرتا ہے۔ ڈاکٹر جے براؤن کا کہنا ہے۔ اگر خیال کی مثال سونے کی ہے تو اسلوب وہ مہر ہے جو اسے عصری سچائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ یہ کس بادشاہ کی ٹیکسال سے جاری کیا گیا۔

جے براؤن نے اسلوب کو اس لحاظ سے فوقیت دی ہے کہ ہر دور کا اسلوب اپنے عہد کی پہچان کراتا ہے۔[69]

میں نے آغاز میں کہا تھا کہ اسلوب اپنے دور کی پہچان ہے اور ایک عہد کو دوسرے سے جدا کرتا ہے۔ اسلوب وہ مہر ہے جو خیال کی زبان اور عصر کا تعین کرتا ہے۔ گویا اسلوب خیال کو رائج الوقت ٹیکسال کی مہر لگاتا ہے۔[70]

گزشتہ صفحات میں کی جانے والی گفتگو اس نتیجے پر پہنچنے میں مدد دیتی ہے کہ افسانے کے لیے اسلوب کی کیا اہمیت ہے۔ مثلاً داستانوں کے ذریعے ہم ان کے ادوار کا پتہ چلا سکتے ہیں کہ اس عہد کے لوگ کس طرح کی زندگی گزار رہے تھے۔ اسی طرح جدید ادوار میں ترقی پسند افسانے کے انفرادی اسلوب کے ساتھ ایک اجتماعی اسلوب ہے جو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس عہد کی اجتماعی صورتحال کیا تھی۔ نزدیک ترین تاریخ میں لکھا جانے والا علامتی اور مزاحمتی ادب نہ صرف ادب کے حوالے سے بلکہ اپنے عہد کے حوالے سے بھی ایک بھرپور تاریخ بیان کرتا ہے۔

ادب زندگی اور سماجیات کا نہایت اہم عنصر ہے۔ چنانچہ اس کے اسلوب سے ہماری زندگی آنے والے زمانوں کے لیے ریکارڈ ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس لیے افسانے میں اسلوب کی اہمیت سے قطعی انکار نہیں کیا جا سکتا۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖

حوالہ جات

1۔ محمد احسن فاروقی، ''فکشن اور تکنیک'' مشمولہ ''سیپ'' کراچی۔ شمارہ 29، 1963ء، ص 193

2۔ ارسطو، ''بوطیقا''، (ترجمہ) عزیز احمد۔ درد اکیڈمی، لاہور، 1965ء، ص 47

3۔ Webster's Ninth New Colligiate Dictionary" Merriam Webster - G&C Merriam Companyo Massachusetes, U.S.A. 1985, Page:1211

4۔ ''قاموس الاصطلاحات''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع دوم 1982ء، ص 785

5۔ قومی انگریزی اردو لغت، جمیل جالبی، ڈاکٹر، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1992ء، ص 2047

6۔ فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1991ء، ص 417

7۔ "English Dictionary" No.1 Publishing Co. Limited, London, Page 415

8۔ Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English", A.S Honby Oxford University Press, 1991, 4th Edition - Page 1319

9۔ ابو الاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ستمبر 1985ء، ص 47

10۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، نیا ادارہ، لاہور، طبع اول، 1963، ص 17

11۔ ن۔م۔راشد، ''مقالات''، مرتبہ: شیما مجید، الحمرا پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد، 2002ء، ص 241,240

12۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''ناولٹ کی تکنیک'' مشمولہ ''نقوش'' کراچی، شمارہ 19,20، اپریل 1952، ص 36

13۔ "A Dictionary of Literary Terms", Martin Grey, Long man Group UK Limited, 1994, P-286

14۔ Laurence Perrine "Story and Structure", Harcount - Brace Inc, New York - 5th Edition, 1978, Page 112

15۔ ایضاً، ص 120

16۔ Robert Boynlon "Introduction to the Short-Story", Haydon Book Company, U.S.A., 1978, Page 13

17۔ Laurence Perrine "Story and Structure", Page 43

18۔ Robert Boynlon "Introduction to the Short-Story", Page 26

19۔ غلام عباس، ''آنندی''، ابلاغ پبلشرز، لاہور، 2001ء

20۔ رشید امجد، ''بے زار آدم کے بیٹے''، دستاویز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول 1974،

21۔ انور سجاد، ''استعارے''، اظہار سنز، لاہور، طبع اول 1970ء

22۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، 1986ء، ص 30

23۔ عبدالماجد دریابادی، ''فلسفہ جذبات''، انجمن ترقی اردو، دکن، س ن، ص 242

24۔ عبدالمغنی، ڈاکٹر، ''معیار و اقدار''، حکمت پبلی کیشنز، پٹنہ، 1981ء، ص 33

25۔ راجہ راجیسور راؤ اصغر، ''ہندی اردو لغت''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم 1988ء، ص 344

26۔ جاوید لاہوری، ''اسلوب کا مسئلہ'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، سالنامہ جنوری 1967ء، ص 186

27۔ Encyclopaedia Britannica"

28۔ F.Steingass - "A Comprehensive Persian - English Dictionary" Oriental Book Reprint Corporations, First Indian Edition, 1972, P:128

29۔ F. Steingass - "A Deąrners Arabic - English Dictionary", Asian Publishers, 1978, P:130

30۔ Jamil Jalbi, Dr, "Qaumi-English-Urdu Dictionary", 1982, P # 1046

31۔ فیروزالدین، مولوی، ''فیروز اللغات -اردو جامع''، (نیا اڈیشن)، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ص 94

32۔ وارث سرہندی، ''علمی اردو لغت'' (جامع)، علمی کتاب خانہ، لاہور، طبع 2003، ص 106

33۔ نورالحسن نیر، مولوی، ''نوراللغات'' (جلد اول۔ الف۔ب)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم 1989ء، ص 311

34۔ محمد عبداللہ خویشگی، ''فرہنگ عامرہ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول جون 1989ء، ص 36

35۔ سید احمد دہلوی، مولوی، ''فرہنگ آصفیہ''(جلد اول)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986ء، ص 120

36۔ A.E. Darby Shire "A Grammar of Style",Andre Deu Sch,London,1971,P# 7

37۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ - فنی و تکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، طبع اول نومبر 1986ء، ص 91,90

38۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول جون 2003ء، ص 13,12

39۔ ممتاز شیریں، معیار، ص 17

40۔ بحوالہ ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ'' از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص 13

41۔ ایضاً، ص 13

42۔ ایضاً، ص 14

43۔ ایضاً، ص 14

44۔ ایضاً، ص 14

45۔ بحوالہ ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ'' از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص 15,14

46۔ ایضاً، ص 15

47۔ رشید امجد، ڈاکٹر

48۔ سید عابد علی عابد، ''اسلوب''، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع دوم، 1996ء، ص 36

49۔ ایضاً، ص 39

50۔ سید عابد علی عابد، ''اسلوب''، ص 41

51۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''افسانے کی حمایت میں''، مکتبہ جامعہ نئی دہلی لمیٹڈ، بھارت، مئی 1982ء، ص 119,118

52۔ غلام جیلانی اصغر، ''سوال یہ ہے'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، شمارہ خاص 4، 1966ء، ص 46,45

53۔ جمیل آذر، ''سوال یہ ہے'' مشمولہ ''سوال یہ ہے'' مرتبہ: نوشی انجم، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 2004ء، ص 100

54۔ بحوالہ ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، مترجم: جمیل جالبی، ڈاکٹر، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع ششم 2000ء

55۔ Ronald Barthes, "Writing Degree Zero And Elements of Semiology"Translated from French by Annette Laveers Adn Colin Smith, Jonathan Cape Ltd, London, 1984, P # 13

56۔ ریاض احمد، ''اسلوب'' مشمولہ ''نئی تحریریں''، حلقہ ارباب ذوق لاہور، نومبر 1957ء، ص 69

57۔ ن۔م۔راشد، ''مقالات'' مرتب: شیما مجید، ص 224

58۔ ایضاً، ص 224

59۔ ایضاً، ص 229

60۔ بحوالہ ''کلاسیکیت اور رومانیت'' از یوسف زاہد، خلوت کدہ، سمن آباد، لاہور، 1976ء، ص 120

61۔ ابو الاعجاز حفیظ صدیقی، ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، ص 13

62۔ ذوالفقار احمد تابش، ''سوال یہ ہے''، مشمولہ ''اوراق''، لاہور، سالنامہ جنوری فروری 1976ء، ص 17

63۔ احمد حسین قمر (ترجمہ)، ''طلسم ہوشربا''، نولکشور پریس، لکھنؤ، س ن، بار دوم 1978، ص 190

64۔ میر امن دہلوی ''باغ و بہار''، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور، 1966ء، ص 176

65۔ رشید امجد، ''دشت نظر سے آگے''، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، 1991ء، ص 49

66۔ طارق سعید، ''اسلوب اور اسلوبیات''، نگارشات، لاہور، طبع اول 1998ء، ص 175

67۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ص 16

68۔ ایضاً، ص 16

69۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''رویے اور شناختیں''، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، 1988ء، ص 30

70۔ ایضاً، ص 31

بشریٰ شریف

میرؔ کے ایک قطعہ کے انگریزی تراجم

Poetry of Mir Taqi Mir has been extensively translated during different periods. The present article draws our attention to the translation of a beautiful ghazal (Mua mein sajday...) which is better known for one of its stanzas (Butan kay Ishq...). A comparative study of the translations done by Rajinder Singh Verma and Ahmed Ali with reference to Mir's poetical spirit has been presented and has great interest for the reader.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

آتش نے کہا تھا کہ:

ع   شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

میرے خیال میں ''مرصع ساز''، جسے لطیف اور نازک عمل سے محظوظ ہونے کے لیے، شعر کو اس کی زبان، مخصوص تہذیب و معاشرت، خاص کیفیت اور شاعر کی منشا کے مطابق دیکھنا زیادہ مناسب ہے، علاوہ ازیں جو راہ، مذکورہ بالا شرائط سے الگ نکالی جائے گی، وہ اجتہاد کی ذیل میں شمار ہوگی۔

جہاں تک میر تقی میر کی شاعری کے تراجم کا تعلق ہے، تو اس سلسلے میں یہ نکتہ مدنظر رہنا چاہیے کہ یہ تراجم، اردو زبان سے ناواقف افراد اور خاص طور پر انگریزی دان

طبقے کو، میر کی فکر سے متعارف کرانے کی ایک سطح پر ادنیٰ سی کاوش ہے، یہ الگ بحث ہے کہ یہ تراجم، میر کی فکر کی مکمل عکاسی، ان کے اسلوب کی چاشنی، احساسات، کیفیات اور تہذیبی ورثے کو اپنے انداز جذب کرنے کی صلاحیت سے محروم رہے ہیں۔

میر کی ایک معروف غزل [۱] (موا میں سجدے......الخ [۲]) جس کی وجہ شہرت اس کا ایک خوب صورت قطعہ (بتاں کے عشق......الخ) ہے کے انگریزی تراجم محولہ بالا امر کی تصدیق میں مدد گار خیال کیے جاسکتے ہیں۔

قطعے کا پہلا شعر ہے:

بتاں کے عشق نے بے اختیار کر ڈالا

وہ دل کہ جس میں خدائی کا اختیار رہا [۳]

راجندر سنگھ ورما، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

Love for beauties made

important that heart

which had total world

right under its thumb, [۴]

راجندر سنگھ ورما،'' بتاں کے عشق کی ترجمانی'' کے لیے "Love for beauties" جیسے الفاظ استعمال کرتے ہوئے ہماری بصارت کے پردے پر جمالیات کا تاثر ابھارتے ہیں۔ مجموعی طور پر ''بتاں'' کی عکاسی "Beauties" سے کرتے ہوئے مترجم، اس جانب خفیف اشارہ کر دیتا ہے، کہ خوب صورت بت، عام طور پر دوسروں کے احساسات و خیالات کو سمجھنے سے ماورا ہوتا ہے، لیکن اپنی دلکشی اور اہمیت کے پیش نظر، دوسروں کو بے اختیار کر دینے کی صلاحیت، اپنے اندر بدرجہ اتم رکھتا ہے۔

اسی طرح مصرع ثانی میں موجود،'' وہ دل کہ جس میں'' کی عکاسی "That

"heart which had" سے کرتے ہوئے، خالص لفظی ترجمے کا تاثر اجاگر کرتے ہیں اور ''خدائی میں اختیار'' کی ترجمانی کے لیے " Total world right under its thumb" سے کرتے ہوئے شعر کے حقیقی مفہوم تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، مجموعی طور پر ان کا ترجمہ مفہوم کے ابلاغ کے ضمن میں موثر کوشش سمجھی جا سکتی ہے۔

احمد علی، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

Love for beauty made the heart,
lose all its self control,
through once it had a say
in the affairs of divinity ۵

احمد علی ''بتاں کے عشق کے سبب دل کے بے اختیار'' ہونے کی عکاسی " Lose all its self control" سے کرتے ہوئے، ایک عاشق کے دلی جذبات کی نمائندگی کرتے ہیں ، نیز ''خدائی میں اختیار'' کے لیے انگریزی کے الفاظ affairs of divinity برتتے ہوئے شعر کے ابلاغ کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر احمد علی، شعر کی معنوی گہرائی کو ترجمے کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔

قطعے کا دوسرا شعر:

وہ دل کہ شام و سحر جیسے پکا پھوڑا تھا
وہ دل کہ جس سے ہمیشہ جگر فگار رہا ۶

راجندر سنگھ ورما، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

Heart that day N nihgt
Frestered like a store
Heart because of which
liver over bled. ۷

راجندر سنگھ ورما، مصرع اوّل کا ترجمہ کرتے ہوئے ،''شام و سحر'' کے درمیان ''و'' کو "N" سے ظاہر کرتے ہوئے "And" کا تصور اجاگر کرتے ہیں۔ اور "Frestered like a store" جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جو دل کے اندر پھوڑے کے پکنے کی عکاسی کے حوالے سے خاص طور پر موثر سمجھے جاسکتے ہیں۔ مصرع ثانی میں ''جگر'' کی ترجمانی کے لیے ،"Liver" کا لفظ استعمال کرکے، شعر کے حقیقی مفہوم تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نیز "Liver" کا لفظ خاص طور پر شعر کو لفظی تراجم کی ذیل میں شامل کر دیتا ہے۔ تاہم مذکورہ ترجمہ، میر کی فکر اور ''پھوڑے کے پکنے'' کی کیفیت کے ساتھ ساتھ ''جگر'' کے فگار ہونے کی حالت کو موثر انداز میں بیان کرتا ہے۔

مجموعی طور پر ان کا ترجمہ، عشق کے نتیجے میں پیش آنے والی کیفیات کا ابلاغ اور ''جگر'' کا پھوڑے کی طرح پکنے کی کیفیت کو موثر انداز سے بیان کرتا ہے۔ نیز جذبے کی شدت کے تحت، جگر کے مسلسل فگار رہنے کی ترجمانی نہایت عمدگی سے کرتا ہے جب کہ "Bled" کا لفظ، پھوڑے کے پکنے کے بعد، اس سے مسلسل خون رسنے کی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔

احمد علی کا ترجمہ:

A heart, which morning and sunset,
was like a trobbing wound
that heart from which the soul itself
had felt distressed. ۵

احمد علی کا ترجمہ، شعر میں موجود تشبیہ کو نہ صرف محسوس کرتا ہے، بلکہ Like a trobbing wound جیسے الفاظ کے استعمال سے تشبیہ کو اس کے مکمل حسن سمیت اپنے قالب میں سمیٹ لیتا ہے۔ نیز "Distressed" کا لفظ، ترجمے کو لفظی تراجم کی

ذیل میں شامل ہونے سے بچاتا ہے اور مجموعی طور پر اس کے قالب میں وسعت پیدا کردیتا ہے۔

احمد علی کا ترجمہ مجموعی طور پر الفاظ کی مدد سے، شعر کے باطن میں اترنے کی کوشش کرتا ہے اور اسے مفہوم کے ابلاغ کے ضمن میں اہم خیال کیا جاسکتا ہے۔

میر کے اشعار کو مجموعی طور پر ان کے مخصوص تصور عشق کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے، میر کے مذکورہ اشعار، عشق کے نتیجے میں مختلف کیفیات کا بیان، تسلسل کا انداز اپنائے ہم پر عیاں کر رہے ہیں، ان کیفیات کو نہ صرف ترجمے کے قالب میں محسوس کیا جاسکتا ہے بلکہ بآسانی تلاش بھی کیا جاسکتا ہے۔

قطعے کا تیسرا شعر ہے:

تمام عمر گئی اس پہ ہاتھ رکھتے ہمیں
وہ دردناک علی الرغم بے قرار رہا [9]

راجندر سنگھ ورما، مندرجہ بالا شعر کو اس طرح ترجمے کا لباس پہناتے ہیں۔

Caressing it my

total life was spent

troubled thing remaind

vaxed against its will [10]

احمد علی کا ترجمہ:

In caring for which I spent my life,

yet which, on the contrary

full of eternal grief and pain,

had remained distrubed. [11]

راجندر سنگھ ورما، تمام عمر گئی کے لیے "My totla life was spent" اور احمد علی " I Sepent my life " کے الفاظ استعمال کرتے ہوئے، عمر کے گزرنے کی عکاسی کرتے ہیں۔ نیز راجندر سنگھ "Caressing it" اور احمد علی کے ہاں "In caring" جیسے الفاظ، خاص طور پر دل پر ہاتھ رکھنے،اسے وقتی سکون پہنچانے کے حوالے سے خاص طور پر اہم ہیں اور مصرع کا ترجمہ کرتے ہوئے شعر کے حقیقی مفہوم تک پہنچتے ہیں۔ بالخصوص راجندر سنگھ ورما کے ہاں "Troubled thing remaind" اور احمد علی "Grief and pain had remaind distrubed" لکھتے ہوئے، دل کی بے قراری، تکلیف کی شدت کو اجاگر کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر مذکورہ تراجم اور ان میں برتے گئے الفاظ، خاص طور پر دل کی تکلیف کی انتہائی حالت کو بیان کرتے ہیں۔

قطعے کا چوتھا شعر ہے:

ستم میں غم میں سرانجام اس کا کیا کہیے
ہزاروں حسرتیں تھیں تس پہ جی کو مار رہا ۱۲؎

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

Sorrowed and aggrieved
O what and it met
wishes were untold
yet it doused all ۱۳؎

احمد علی کا ترجمہ:

By sorrows and calamities
Afflicted over whelmed
By thousands of desires
It only shut itself up ۱۶؎

مذکورہ تراجم، ''ستم میں غم میں سرانجام'' کی کیفیت کی ترجمانی ،موثر پیرائے میں کرتے ہیں۔ راجندسنگھ ورما، "Wishes ----- untold" کو'' ان کہی خواہشات'' کے مٹنے کی ترجمانی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جو مجموعی طور پر ترجمے میں تاثیر کی کیفیت کو جنم دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں احمد علی کا ترجمہ،اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ ''دل سے خواہشات کے مٹنے'' کا سبب غم اور ستم ہے ،یہی بات ان کے ترجمے کو انسانی نفسیات کے قریب کر دیتی ہے جو مجموعی طور پر ترجمے کے قالب میں آفاقیت کو اجاگر کرتی ہے۔

قطعے کا پانچواں شعر ہے:

بہا تو خون ہو آنکھوں کی راہ بہہ نکلا

رہا جو سینہ سوزاں میں داغ دار رہا ۱۵

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

While passing it like

Blood from eyes flowed

Staying in my breast

it was full of scars. ۱۶

احمد علی کا ترجمہ:

Yet when it moved

It was like blood

Flowing through the eyes

and if

It remained within theburning breast.

It was a wound. ۱۷

راجندر سنگھ ورما، مصرع اول کا ترجمہ کرتے ہوئے While passing it like blood from eyes flowed, کو استعمال کرتے ہوئے ،آنکھوں سے خون ہو کر بہنے کی کیفیت کو وضاحتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ جب کہ احمد علی Yet when it moved it was like b lood, flowing through the eyes. کو استعمال کرتے ہوئے، وسیع سطح پر خون کے بہنے کی کیفیت کی عکاسی کرتے ہیں، نیز راجندر سنگھ ورما، مصرع ثانی کا ترجمہ کرتے ہوئے Staying in my breast it was full of scars, کو استعمال کرتے ہوئے، سینے پر نشان زدہ داغ کی ترجمانی کرتے ہیں جو بحیثیت مجموعی ترجمے کو لفظی تراجم کی ذیل میں شامل کر دیتا ہے۔اس کے مقابلے میں احمد علی ''سینہ سوزاں کے لیے'' "Burning breast" کو استعمال کرتے ہوئے، چھاتی کے مسلسل جلنے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں اور ''داغ دار'' کے لیے Wound کا لفظ برت کر مفہوم کے قریب پہنچنے کی سعی کرتے ہیں ،جسے مجموعی طور پر میر کی فکر کے قریب محسوس کیا جاسکتا ہے۔

قطعے کا چھٹا شعر ہے:

سو اس کو ہم سے فراموش کاریوں لے گئے

کہ اس سے قطرۂ خوں بھی نہ یادگار رہا ۱۸

راجندر سنگھ ورما، مندرجہ بالا شعر کا ترجمہ اس انداز سے کرتے ہیں:

The forget ful one

Took it from me

Thus left no drop of blood

to think of it by ۱۹

احمد علی کا ترجمہ:

Him the obliterating ones

took away from me

so that no drop of blood

was lelf, As a memory. [۲۰]

راجندر سنگھ ورما، فراموش کارکو "Forgetful one" سے ظاہر کرتے ہوئے، درپردہ ''محبوب'' کی جانب اشارہ کرتے ہیں جس سے کلاسیکی شعری روایت اور فکر ترجمے کے قالب میں، سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور مصرع ثانی کا ترجمہ کرتے ہوئے "by" کالفظ استعمال کرکے، ترجمے کے باطن میں وسعت پیدا کر دیتے ہیں اور اس کا رشتہ، لاشعوری طور پر "forgetful one کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں، ان کا یہ تمام عمل مجموعی طور پر ترجمے میں چاشنی کے عنصر کو پیدا کرتا ہے۔

ان کے مقابلے میں احمد علی '' مصرع اوّل'' کے لیے Him the obliterating ones, took away from me." کو استعمال کرتے ہوئے مفہوم کی وضاحت کرتے ہیں۔ نیز obliterating کالفظ، کسی شے کو نیست و نابود کر دینے کا تصور، اس کے تمام پس منظر سمیت اجاگر کرتا ہے جو مجموعی طور پر ''فراموش کار'' کے دل لے جانے، اور پھر '' قطرہ خوں یادگار نہ چھوڑنے'' کے منظر کو قارئین پر ظاہر کرتا ہے اور اس تمام عمل میں "Obliterating" کا لفظ ،تباہی و بربادی کی نشاندہی کے سبب، ''کلیدی'' حیثیت اختیار کر جاتا ہے جو مجموعی طور پر شعر کی آفاقیت کو ترجمے میں منتقل کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

قطعے کا آخری شعر ہے:

گلی میں اس کی گیا، سو گیا، نہ بولا پھر

میں میر میر کر، اس کو بہت پکار رہا [۲۱]

راجندر سنگھ ورما، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

Once he entered loves lane

he wont respond

O'cr and o'er I did

call out "Mir, o Mir ۲۲

احمد علی کا ترجمہ:

He went to her lane

and lost himslf,

And did not answer once

Although I called out, Mir o Mir"

Again , again. ۲۳

راجندر سنگھ ورما، ''بہت'' کے لیے دوبارہ "O'er, o'er " کا لفظ استعمال کر کے، شعر میں موجود شدت کے پہلو کو ظاہر کرتے ہیں۔ نیز راجندر سنگھ ورما اور احمد علی دوبارہ "Mir o Mir" کو استعمال کرتے ہوئے شعر میں میرؔ ،میرؔ کی تکرار کی کیفیت کو برقرار رکھتے ہیں جو بحیثیت مجموعی تاثیر بڑھانے کے ساتھ ساتھ، مفہوم کے ابلاغ میں بھی موثر خیال کی جاسکتی ہے۔

مجموعی طور پر مذکورہ تراجم، عشق کے نتیجے میں انسان کی نفسیات کے بیان کے حوالے سے موثر خیال کیے جاسکتے ہیں۔ محبوب سے پیار کرنے والے کا، بار بار اس کی گلی میں جانا اور پھر بولنے کے قابل نہ رہنا، ایسی نفسیاتی کیفیات ہیں جن کا ابلاغ، ترجمے کے قالب میں عمدگی سے ہوا ہے۔

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ ''گلی میں اس کی'' کے لیے "Love;s lane " سے

کرتے ہیں اور اپنے تمام تر پس منظر میں محبت کا تاثر اجاگر کرتے ہیں ۔جبکہ احمد علی نے "her lane and lost himself: جیسے الفاظ استعمال کر کے نہ صرف ترجمے میں وسعت پیدا کر دیتے ہیں بلکہ ہماری توجہ کلاسیکی شعری روایت کی جانب مبذول کراتے ہیں اور میر کی حقیقی فکر کو قارئین پر واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

مجموعی طور پر احمد علی کا ترجمہ ،راجندر سنگھ ورما کے ترجمے کے مقابلے میں، میر کی فکر کا ابلاغ موثر انداز سے کرتا ہے۔

میر کی غزل (موا میں سجدے میں .... الخ) کے قطعے کے انگریزی تراجم کے مختصر سے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مذکورہ مترجمین نے میر کی فکر کو، ترجمے کے قابل میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی ہے ۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی پیش نظر رہے کہ یہ تراجم جہاں میر کے مخصوص تصور عشق اور اس کے ضمن میں مختلف جانکسل مراحل کا بیان کرتے ہیں ، وہاں فنی حوالے سے خاص طور پر تشنگی کا احساس پیدا کرتے ہیں، تاہم اردو زبان اور میر کی فکر سے ناآشنا افراد کی رہنمائی کے ضمن میں ان تراجم کی اہمیت سے انکار نہیں کیا سکتا۔

❖•❖•❖ ❖•❖•❖ ❖•❖•❖

حوالہ جات

۱۔ کلیات میر (دیوان اوّل) مرتبہ، کلب علی خاں فائق، لاہور، مجلس ترقی ادب اردو، جون ۱۹۸۶ء، ص ۱۴۲، ۱۴۷

۲۔ موا میں سجدے میں پر نقش میرا بار رہا
اس آستاں پہ مری خاک سے غبار رہا

جنوں میں اب کے مجھے اپنے دل کا غم ہے یہ حیف

خبر لی جب کہ نہ جامے میں ایک تار رہا

بشر ہے وہ یہ کھلا جب سے اس کا دام زلف

سر رہ اس کی فرشتے ہی کا شکار رہا

کبھو نہ آنکھ میں آیا وہ شوخ خواب کی طرح

تمام عمر ہمیں اس کا انتظار رہا

شراب عیش میسر ہوئی جسے یک شب

پھر اس کو روز قیامت تلک خمار رہا

۳۔ کلیات میر، (دیوان اوّل) مرتبہ، کلب علی خاں فائق، قطعہ غزل نمبر۲۶، ص ۱۴۷

4. Rajinder Singh Verma." Pick of Mir" Lahore. Urdu Academy 1999. p-21

5. Ahmed Ali."The Golden Tradition New York." columbia university press.1973.p.150

۶۔ کلیات میر (دیوان اوّل) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۴۷

7. Rajinder Singh Verma."Pick of Mir" p21

8. Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P150

۹۔ کلیات میر (دیوان اوّل) مرتبہ کلب علی خاں فائق ،ص ۱۴۷

10. Rajinder Singh Verma." Pick of Mir" P-21

11. Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P151

۱۲۔ کلیات میر (دیوان اوّل) مرتبہ کلب علی خاں فائق ،ص ۱۴۷

13. Rajinder Singh Verma." Pick of Mir" P-21

14. Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P150

۱۵۔ کلیات میر (دیوان اوّل) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۴۷

16. Rajinder Singh Verma." Pick of Mir" P-21

17. Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P151

۱۸۔ کلیات میر (دیوان اوّل) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۴۷

19. Rajinder Singh Verma." Pick of Mir" P-21

20. Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P151

۲۱۔ کلیات میر (دیوان اوّل) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۴۷

22. Rajinder Singh Verma." Pick of Mir" P-21

23. Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P151

صوبیہ سلیم

منٹو کے مطعون افسانے - نقادوں کی نظر میں

Manto is a short story writer about whom it is often said that there is always an element of eroticism in his writings. Eroticism is a term which can neither be defined nor explained clearly. The article is an analysis of those short stories of Manto which were subjected to legal judgement and an effort has been made to see whether these short stories are really erotic.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

منٹو کا نام بحیثیت جنس نگار اس قدر شہرت پا چکا ہے کہ بہت سے لوگ آج تک اس کو اسی حوالے سے پڑھنے، سمجھنے اور جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ منٹو نے جس عہد میں لکھنا شروع کیا وہ افسانے کے عروج کا زمانہ تھا۔لوگوں کو ایک خاص طرح کا ادب پڑھنے کی عادت ہو چکی تھی۔ جس طرح کا افسانہ منٹو لکھ رہا تھا اور جس انداز میں لکھ رہا تھا اس قسم کا افسانہ پڑھنے کی قاری کی تربیت نہ ہوئی تھی۔ طوائف عورت، جنس ہمارے ادب کا حصہ رہے تھے مگر ان کے بارے میں کوئی دانشورانہ فکر موجود نہ تھی۔ علاوہ ازیں اپنی بات سات پردوں میں اور رمزیہ انداز میں ہی کی جاتی تھی۔ منٹو نے پہلی مرتبہ اظہار کے لیے حقیقت نگاری کو ذریعہ بنایا اور اسے لذت کوشی سے اٹھا کر دانشورانہ سطح دریافت کی، مگر یہ انداز ہمارے سماج کے لیے قابل قبول نہ تھا کیونکہ ابھی وہ اتنا وسیع القلب نہ ہوا تھا۔ یہی نہیں

منٹو کے پیش نظر وہ لوگ تھے جو ٹھکرائے ہوئے ،راندہ درگاہ تھے جنہیں نہ سماج نے قبول کیا تھا اور نہ ہی ان کی بحثیت انسان کوئی تکریم ہوئی تھی ۔ ایسے لوگوں میں سب سے گرا ہوا درجہ اس عورت کا تھا جو طوائف کے روپ میں معاشرے کا جیتا جاگتا کردار تھی۔ منٹو کا تعلق چونکہ ایک عرصے تک فلم انڈسٹری سے رہا اس لیے اس کے اردگرد کے ماحول میں ایسی عورتوں کا آنا جانا تھا جو بازاری تھیں ، منٹو نے ان حسین چہروں پر لپٹی ظاہری مسکراہٹ کے پیچھے چھپے ہوئے دکھ کے جاننے کی کوشش کی۔ وہ عورت جس کو دنیا طوائف کہتی ہے اور جس کا کاروبار بازار سے وابستہ ہے اور جو دنیا کے لیے ہوس، لذت اور حسن پرستی کی علامت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے جب بھی طوائف کا ذکر کیا تو یہ بات از خود اخذ کر لی گئی کہ چونکہ اس افسانے میں طوائف کا ذکر ہے تو لامحالہ اس میں جنس کو موضوع بنایا گیا ہوگا اور جس افسانے کا موضوع جنس ہوگا وہ لازماً فحش ہوگا تو قرار پایا کہ لکھنے والا بھی فحش نگار ہے ۔ یہ ایک سطحی رائے ہے جبکہ ہر سنجیدہ قاری اور نقاد جانتا ہے کہ اگر بحثیت مجموعی منٹو کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو سیاسی نوعیت کے افسانوں کی تعداد ان افسانوں کے مقابلے میں زیادہ ہوگی جو طوائف کے حوالے سے لکھے گئے ۔ ہاں البتہ یہ بات درست ہے کہ چند ایک ایسے افسانوں میں جنسی کیفیات کی وضاحت ملتی ہے مگر منٹو کے کرداروں کے زبان ان کا عمل اور خاص طور پر منٹو کا اپنا رویہ جنس کی طرف نہایت سنجیدہ اور صحت مند رہا ہے ۔مگر یہ بات اس کے دور کے بہت سے لوگوں کو سمجھ میں نہ آئی اور کہیں ذاتی پرخاش اور کہیں نظریاتی چپقلش کے پردے میں اس کے خلاف خوب پروپیگنڈہ کیا گیا اور اس کے چھ افسانوں پر فحاشی کے مقدمات بھی چلائے گئے ۔ جن میں کالی شلوار، دھواں ، کھول دو، ٹھنڈا گوشت اور اوپر نیچے درمیاں شامل ہیں۔ان افسانوں پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں خود منٹو کا اپنا بیان کافی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''زمانے کے جس دور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں۔ اگر آپ

اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب ہے کہ یہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں میری تحریر میں کوئی نقص نہیں جس کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے، دراصل موجود نظام کا نقص ہے میں ہنگامہ پسند نہیں، میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا نہیں کرنا چاہتا، میں اس تہذیب وتمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔''

یہ ہیں وہ خیالات جن کا اظہار منٹو نے خود کیا ہے یعنی وہ اس معاشرے کے چلن سے اس قدر واقف ہے کہ وہ اپنے افسانوں کواس معاشرے کی عکاسی قرار دیتا ہے۔

جنس ہمارے معاشرے میں شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ برائی، نیکی اور اخلاق کے مروج اصول بہت سی باتوں کے ذکر سے بھی انسان کو بدکنے پر مجبور کرتے ہیں، مگر درپردہ وہ باتیں عملی زندگی کا حصہ بن جاتی ہیں۔ منٹو نے درپردہ ہونے والی باتوں کو نہایت سفاکی اور جرأت سے پیش کر دیا اور سماج کو اس کا اصل چہرہ دکھایا کہ دیکھو یہ ہے تمہاری حقیقت اور اپنے اسی مؤقف کی وضاحت نہ صرف اس نے عدالت میں کی بلکہ اپنے بہت سے مضامین زحمت مہر درخشاں، کسوٹی، افسانہ نگار اور جنسی مسائل اور کئی دوسرے مضامین میں فحاشی پر سیر حاصل بحث کی منٹو نے لوگوں کے بقول فحش لکھا، بدسلیقگی سے لکھا اور نہ جانے کیا کچھ اس کی خلاف لکھا گیا مگر اس سے انکار نہیں کہ جو منٹو نے لکھا اور جس انداز میں لکھا وہ اسی کا کمال تھا۔ حسن عسکری کہتے ہیں۔

''منٹو نے جو کنواں کھودا تھا وہ ٹیڑھا بھینگا سہی، اور اس سے جو پانی نکلا وہ گدلایا کھاری سہی، مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اس

میں سے پانی نکالا اب ذرا گنیے تو سہی کہ اردو کے کتنے ادیبوں کے
متعلق یہ دونوں باتیں کہی جاسکتی ہیں۔''

اب منٹو کے ان چند بدنام افسانوں کا جائزہ لیتے ہیں جن پر مقدمے چلائے گئے اور دیکھتے ہیں کہ نقاد اور منٹو خود اس بارے میں کیا کہتا ہے۔

''ٹھنڈا گوشت'' فسادات کے ضمن میں لکھا جانے والا مشہور افسانہ ہے جسے زبان اور الفاظ کی پکڑ کے باعث فحش قرار دیا گیا۔ اس افسانے میں دو کردار ہیں کلونت کلور اور ایشر سنگھ۔ ایک موقع پر ایشر سنگھ چند دن کی غیر حاضری کے بعد کلونت کلور سے ملنے آتا ہے، وہ اس سے جنسی قربت کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام رہتا ہے، اس کے تمام حربے کونت کلور کے جذبات میں تو آگ لگادیتے ہیں مگر وہ خود اپنے اندر کوئی حرارت جگانے میں ناکام رہتا ہے۔ جس کے نتیجے میں کلونت کلور میں حسد کا جذبہ جاگتا ہے اور وہ نہ صرف اس اَن دیکھی عورت کو کوستی ہے جس نے ایشر سنگھ کو ٹھنڈا کر دیا ہے بلکہ ایشر سنگھ کو بھی کرپان سے زخمی کر دیتی ہے۔ ایشر سنگھ اس کو مطمئن کرنے کے لیے اسے بتاتا ہے کہ یہ نامردی نفسیاتی ہے کیونکہ فسادات کے دنوں میں جہاں اس نے لوٹ مار کی وہیں انجانے میں ایک لاش سے جنسی اختلاط کا مرتکب ہوا جس نے اس کو ایسا ذہنی دھچکا پہنچایا ہے کہ وہ اپنے اندر اس ہوس و حرارت کو جگانے میں ناکام ہوگیا ہے جو کبھی اس کے مزاج کا حصہ تھی۔

اس افسانے میں فکری طور پر لذت کا کوئی پہلو کا تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ ایشر کا ذہنی رویہ نہایت صحت مندانہ ہے کہ ایسے بہیمانہ جنسی عمل کے بعد جو صدمہ اس کے دل پر بیتا ہے وہ اس کے جنسی عمل میں رکاوٹ کا باعث ہے۔ محمد یوسف ٹینگ اس افسانے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''منٹو پر فحاشی کا لزام عائد کرنے والوں کی شاید اس نقطے پر نظر نہیں
گئی کہ جنس اس کے یہاں ایک اشتہا انگیز اور ترغیب آمیز حربے کو

صورت میں شاذ ہی ابھرتی ہے۔ اس کے یہاں تو جنس انسانی
فطرت کے مسخ شدہ خمیر کو اجاگر کرنے کے لیے ایک Shock
Wane کی حیثیت سے استعمال ہوتی ہے ۔ اس کا معرکتہ الآرا
افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' اس کی بہت عمدہ مثال ہے۔ کلونت کلور جب
ایشر سنگھ کو جنسی فعل کے لیے اُکساتی ہے تو منٹو کی پرکارمگر بے پناہ
فن کاری پڑھنے والوں کی رگوں میں دوڑنے والے خون کو حلوائی کی
کڑھائی میں ابلتے ہوئے دودھ کی طرح اچھالانے لگتی ہے اور پھر
ایشر سنگھ کا برف جیسا ٹھنڈا ردعمل ۔۔۔ یہ فحاشی نہیں اس سے زیادہ
جھنجھلا دینے والے عمل کا حصہ بناتا ہے۔''

منٹو کا یہ افسانہ جنس کو موضوع نہیں بناتا اس میں جنس کا بیان ضرور ملتا ہے۔ اس افسانے میں قابل اعتراض بات یہ بیان کی جاتی ہے کہ اس کے کردروں کی زبان اور حرکات جو وہ ایک دوسرے کو تحریک دینے کے لیے استعمال کرتے ہیں، مگر گہرائی میں جا کر دیکھا جائے تو یہ بات بھی قابل اعتراض نہیں رہتی ۔ کیونکہ ادب اس بات کا متقاضی ہے کہ فن پارے کے کردار وہی زبان بولیں جو ان کے کردار کی غماز ہو، ان کرداروں کی زبان ایسی ہی ہونی چاہیے تھی جیسی کہ منٹو نے استعمال کی کیونکہ منٹو ایک فن پارہ تخلیق کر رہا ہے اس لیے اس کے پیش نظر وہی اصول تھے جو اس کی تحریر کو فن پارہ بنانے میں معاون ہوسکتے تھے ہاں البتہ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس افسانے کو پڑھ کر نا پختہ ذہنوں پر برا اثر پڑ سکتا ہے مگر وہ بھی اس وقت تک جب تک وہ اس کا انجام نہیں پڑھ لیتے ۔ کوئی بھی سنجیدہ ، بالغ اور ہوشمند ایسے المیے سے لذت نہیں لے سکتا جو منٹو کو دکھانا مقصود تھا کہ بقول ممتاز شیریں ''ایشر سنگھ لڑاکو، قاتل اور شہوانی حیوان کا انتہائی روپ ہے اس مکمل حیوان میں اور انسان ماں یا بھی عجیب چیز ہے سوچنے والے خام فلسفی میں کتنا فاصلہ ہے!'' اور یوں

بھی فن کی پرکھ اخلاق کے مروج اصولوں سے بے نیاز ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ منٹو نے مقدمے کی کاروائی میں جہاں بہت سی اور باتیں خود اور اپنے گواہان کی زبانی عدالت تک پہنچائیں وہاں اس نے خود بھی اس بات کا شکوہ کیا کہ کسی نے بحیثیت فن پارے کے اس کی تخلیق پر نہ کوئی تبصرہ کیا اور نہ تنقید۔ یہی نہیں اس نے اپنے بیان کو اپنے مضمون ''لذت سنگ'' میں لکھا ہے۔

''ایک مریض جسم ، ایک بیمار ذہن ہی ایسا غلط اثر لے سکتا ہے جو لوگ روحانی ذہنی اور جسمانی لحاظ سے تندرست ہیں اصل میں انہی کے لیے شاعر شعر کہتا ہے، افسانہ نگار افسانہ لکھتا ہے اور مصور تصویر بناتا ہے۔میرے افسانے تندرست اور صحت مند لوگوں کے لیے ہیں۔ نارمل انسانوں کے لیے جو عورت کے سینے کو عورت کا سینہ سمجھتے ہیں اور اس سے آگے نہیں بڑھتے جو عورت اور مرد کے رشتے کو استعجاب کی نظر سے نہیں دیکھتے۔''

منٹو کے پیش نظر فسادات کی حشر سامانیاں بیان کرنا تھا یہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں عام رویہ نہیں ملتا جس میں ہندو اور مسلمان ،ظالم ومظلوم کی تعداد برابر کر دی جائے وہ انسان کے اندر کا روپ دکھاتا ہے جو مخصوص حالات میں ظاہر ہوتا ہے۔ایشر سنگھ کا یہ رویہ بھی فسادات میں بدلتا ہے۔

انیس ناگی لکھتے ہیں۔

''منٹو نے ایشر سنگھ کے ذریعے اجتمائی نفسیاتی صورتحال اور انفرادی ذہنی حالت کا دوسرا رخ پیش کیا ہے۔ ایشر سنگھ کی نامردی وہ نفسیاتی خوف ہے جو مردہ لڑکی سے مجامعت کے وقت پیدا ہوتا ہے۔ 1947ء کے جنسی تشدد کے واقعات ایک دہشت بن کر ایشر سنگھ

سے اس کی قوت مردی چھین لیتے ہیں۔''

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بہر حال افسانے کا مقصد لذت کا بیان نہ تھا۔

منٹو کا افسانہ ''کھول دو'' بھی فسادات کے تناظر میں لکھا گیا یہ افسانہ پہلے نقوش میں چھپا جسے بعد ازاں منٹو نے اپنے افسانوی مجموعے ''نمبرود کی خدائی'' میں شامل کیا۔

فسادات میں جہاں جہاں استحصال کی صورتیں ملتی ہیں وہاں عوورت کا ذکر ضرور آتا ہے۔ استحصال کی یہ صورت ہوس اور شہوت پرستی کی شکل میں سامنے آتی ہے، صنف نازک جو اپنے وجود کے لیے مرد کے مضبوط سہارے کی محتاج ہے اسی کے ہاتھوں بے سہارا ہوگئی اس کارِ خیر میں حصہ لینے والوں کا نہ کوئی چہرہ تھا نہ مذہب۔

انیس ناگی لکھتے ہیں۔

''فسادات کی سفا کی کے واقعات ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے منٹو نے فسادات کے حوالے سے انسانی رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ کی جو تصاویر مرتب کی ہیں وہ بیک وقت ہولنا کی اور تراحم پیدا کرتی ہیں ان واقعات سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ انسان بنیادی طور پر ایک سفاک حیوان ہے اور خصوصی لمحات میں یہ غیر عقلی حصہ اس پر حاوی ہو جاتا ہے''

فسادات کے بعد مہاجرین کی آباد کاری کے دوران پیش آنے والا یہ واقعہ فسادات کے سلسلے کی اگلی کڑی ہے۔ ''کھول دو'' کہانی ہے اس بے چاری سکینہ نامی لڑکی کی جو فسادات میں اپنے ماں باپ سے بچھڑ گئی مہاجرین کی مدد کرنے والے رضا کاروں نے اس کو چادر فراہم کی اور اس کو بحفاظت پہنچانے کی ذمہ داری قبول کی دوسری طرف

سکینہ، سکینہ پکارتا اس کا باپ ہر مہاجر کیمپ میں اس امید کے ساتھ جاتا کہ شاید کوئی سرا ہاتھ آجائے ایک دن اچانک کسی کے بتانے پر کہ کسی ریلوے سٹیشن کے قریب کسی لڑکی کو بے ہوشی کی عالم میں پایا گیا ہے وہ جا کر دیکھتا ہے کہ شاید یہ لڑکی اس کی سکینہ ہو، جب وہ مہاجر کیمپ میں پڑی بد حال سکینہ کو دیکھتا ہے تو خوشی سے دیوانہ ہوجاتا ہے وہ امید رکھتا ہے کہ ڈاکٹر اس کی بیٹی کے زندہ ہونے کی سند دے گا۔ ڈاکٹر سکینہ کی ڈوبتی نبضوں کو ٹٹولتا ہے اور تازہ ہوا سے کمرے کے حبس کو کم کرنے کے لیے کھڑکی کھولنے کا کہتا ہے۔''کھول دو'' کا جملہ اس نیم مردہ، نیم جان بے ہوش لڑکی کے ہاتھ میں ارتعاش پیدا کرتا ہے اور وہ ایک جملہ جو قاری کو جھنجھوڑ دینے کے لیے کافی ہے منٹو کے قلم سے نکلتا ہے۔

''۔۔۔سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش پیدا ہوئی بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔''

یہ ہیبت ناک منظر دلوں کی دہلا دینے کے لیے کافی ہے۔ اگر اس ایک جملے کو فحاشی کے زمرے میں ڈالا جائے تو اس سارے المیے کا کیا کیجیے جو انسانیت کا ماتم کرتا ہے اس جملے کے بارے میں محمد یوسف ٹینگ لکھتے ہیں:

''یہ ہیبت ناک تصویر جنس کے نشاط کی نہیں بلکہ روح کے المیے کا اظہار ہے۔ یہ جنس زدگی یا فحاشی کا اشتہار انہیں، انسان کی اصلیت کی آئینہ دار ہے۔''

افسانہ ایک المیے کی حقیقت پسندانہ عکاسی ہے، فسادات میں انسان کے اندر کا وحشی جاگ اٹھا ہر مذہب کے ماننے والوں نے دوسرے کو برااور قصور وار قرار دیا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کے اندر جو حیوان بستا ہے اس کا کوئی مذہب نہیں اس لیے اسکی دست برد سے نہ سکینہ محفوظ رہی نہ سیتا۔ سب کی حیثیت برابر ہوگئی۔ ایک چونکا دینے والا انجام جو بقول ممتاز شریں موپساں کا مخصوص انداز ہے۔ اس افسانے کے اختتام کے بارے

میں وہ اپنی کتاب 'معیار' میں لکھتی ہیں۔

''کھول دو کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئیں ہیں۔
تین مختلف ردِ عمل ۔ باپ جو دوسرے موقع پر بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا،
اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی
بیٹی زندہ ہے ۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو جاتا ہے اور
سکینہ ۔۔۔سکینہ ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہوجاتی ہے۔
وہاں عورت ہے جس کے ذہن میں ایسا زہر سرایت کر گیا ہے کہ اس
کا ذہن ''کھول دو'' کے ایک ہی معنی اخذ کرسکتا ہے۔ اس کی سہمی
ہوئی حس کو ایک ہی بات کا احساس ہوسکتا ہے ۔ اس کے سہمے
ہوئے بے جان ہاتھ ایک ہی حرکت کے لیے اٹھ سکتے ہیں اس نیم
مردہ لڑکی سے ''کھول دو'' کے لفظ پر جو غیر شعوری حرکت سرزرد
ہوتی ہے اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا
ہے۔ منٹو نے ایک سطر میں ایک المیہ نچوڑ دیا ہے۔''

اور یقیناً اس افسانے کا انجام ہمیں گنگ کر دیتا ہے اور اس الم ناک چپ کے احساس کو فحاشی نہیں کہا جاسکتا ۔ درحقیقت منٹو جب جنس کی بات کرتا ہے تو وہ جنسی استحصال کی بات کرتا ہے نہ کہ جنسی لذت کی ۔یہی وجہ ہے کہ ممتاز شیریں اس الزام کی تردید کرتے ہوئے اپنی کتاب 'منٹو ،نوری نہ ناری' میں لکھتی ہیں۔

''منٹو کے افسانو ں میں جنسی موضوعات کے باوجود لذتیت اور
ترغیب کا عنصر بہت کم ہے۔ جنسی بد عنوانیوں کے افسانے پڑھ
کرقاری کا ردعمل وہی ہوتا ہے جو افسانہ ''کھول دو'' کے ڈاکٹر کا
ردعمل ہے یعنی اس کی جبیں عرق آلود ہوجاتی ہے اور یہ عرق انفعال

کی مانند قیمتی ہوتے ہیں''

منٹو کا تیسرا مطون افسانہ ''بو'' ہے اس افسانے کا موضوع جنس نہیں بلکہ جنسی تجربہ ہے جس سے جنس کا نفسیاتی پہلو سامنے لایا گیا ہے 'بو' دو کرداروں رندھیر اور گھاٹن لڑکی کے جنسی تجربے کی روداد ہے جس میں رندھیر کو ایک نئی دنیا کی دریافت کا موقع ملتا ہے۔ رندھیر کئی دوسری لڑکیوں کے ساتھ سو چکا ہے اور ایک مرتبہ کسی دوسری لڑکی کے دستیاب نہ ہونے پر برسات کی ایک شام باہر بیٹھی گھاٹن کو اپنا میلا بدن کھجاتے دیکھتا ہے اور اسے اوپر بلا لیتا ہے یہ جنسی اختلاط کا تجربہ اسے فطرت سے ہم آہنگ کرتا ہے اور اس کے لیے یہ تجربہ روحانی سطح کا تجربہ ثابت ہوتا ہے۔ وارث علوی اپنے مضمون میں لکھتے ہیں۔

''یہ افسانہ عورت اور مرد کے اختلاط کا افسانہ نہیں بلکہ فطرت کے ساتھ انسان کے ازلی رشتے کے عرفان کا افسانہ ہے''

موجودہ زندگی کی مصروفیت نے انسان کو فطری رویوں، فطری لذتوں اور مجموعی طور پر فطرت سے دور کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کے رندھیر کو جو چکنی، دھلی دھلائی لڑکیوں کے ساتھ سو چکا ہے، گھاٹن کے ساتھ سونے پر ایک نئی قسم کی لذت سے دوچار ہوتا ہے جو اس سے پہلے اسے کبھی نصیب نہیں ہوئی، وہ گھاٹن جو میلی کچیلی ہے برسات کے موسم میں اس کے جسم سے اٹھتی بو، برسات کا حبس، دیکھا جائے تو ان سب باتوں میں کوئی ایک چیز بھی جنسی تحریک کا باعث نہیں ہو سکتی مگر یہ سب کچھ رندھیر پر ایک ایسے الوہی تجربے کے انکشاف کا باعث بنتا ہے کہ جس سے آج کا انسان محروم ہے۔ رندھیر کا یہ تجربہ فطرت سے ہم آہنگی کا تجربہ ہے جو کسی منصوبے کا تابع نہیں ہوتا۔ بالکل اسی طرح جب انسان اچانک کسی کھلی جگہ پر چڑھتے سورج، تاروں بھرے آسمان کو دیکھتا ہے تو ایک ایسا انکشاف ہوتا ہے جسے وہ روزمرہ زندگی میں محسوس نہیں کر سکتا مگر اس خاص لمحے میں اس پر وارد ہوتا ہے۔ یہ حقیقت سے، زندگی سے اور فطرت سے ملاپ کا باعث ہوتا ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

''تاروں بھرا آسمان' رات کا پر اسرار سناٹا، سورج کی دہکتی آنکھ زمین کا گیلا بھینا لمس، روزانہ نہیں بار بار نہیں، کسی منصوبے کے تحت نہیں، لیکن کبھی کسی وقت اچانک آپ کی متمدن اور مہذب دنیا کے مرمریں حصاروں کو توڑ کر ایسا شب خون مارتے ہیں کہ آپ چونک اٹھتے ہیں سہم جاتے ہیں، آپ کا تجربہ آپ کے لیے انکشاف بن جاتا ہے۔ فطرت سے آپ کی یہ اچانک ملاقات آپ کو فطرت ،کائنات اور خود اپنے آپ سے متعلق اتنا کچھ کہہ جاتی ہے کہ ایک حساس آدمی ،آدمی ہی نہیں رہتا جو اس انکشاف سے پہلے تھا۔ ادب اور آرٹ کا ہر بڑا تجربہ ان ہی معنوں میں ایک انکشاف ہے۔ اس تجربے سے دوچار ہو کر آدمی وہ رہتا ہی نہیں جو اس تجربے سے پیشتر تھا۔''

گھاٹن کے ساتھ ہم بستری کا تجربہ رندھیر کے لیے ایسا ہی انکشاف تھا جس نے اسے بدل دیا یہی وجہ ہے کہ جب اس کی شادی مجسٹریٹ کی بی۔ اے پاس لڑکی سے ہوتی ہے تو وہ بنی سنوری خوشبودار لڑکی اس میں وہ تحریک پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہے جو اس گھاٹن کے جسم کی بو سے پیدا ہوئی تھی وہ خود کو اسی ایک احساس میں مقید پاتا ہے جو گھاٹن نے اسے عطا کیا۔

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ اس فسانے میں جنسی تجربے کی الوہیت، فطرت سے قربت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے نفسیاتی احساس پر بات کی گئی ہے۔ یہاں مقصد اچھائی برائی کا کوئی معیار متعین کرنا نہیں ہے۔ کسی اخلاقی ضابطے کو توڑنا یا زنا کی حمایت کرنا مقصود نہیں ہے۔ یہ اس جنسی و جسمانی تشفی کی بات نہیں جو حلال طریقے سے حاصل ہوتی ہے۔ یہاں وہ تجربہ اہم قرار پاتا ہے جو رندھیر کو حاصل ہوا خواہ اس کا ماخذ

اخلاق کے روایتی معیار پر پورا اترتا ہے یا نہیں ۔ دراصل یہ ایک رویہ ہے کہ چیزوں کو ایک مختلف طریقے سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جائے ۔

اس افسانے کی اضافی خوبی داخل اور خارج کی موزونیت ہے، باہر کا موسم ماحول اور کرداروں کے اعمال و افعال میں ایک طرح کا ردھم ہے جو ایک دوسرے سے نہایت مناسبت رکھتے ہیں ۔ اس افسانے کی خاص بات یہ ہے کہ جس اختلاف کو وہ ظاہر کرنا چاہتا تھا اس کے لیے منٹو نے اس واقعے کو شہری تناظر میں پیش کیا ہے حالانکہ گھاٹن سے رندھیر کی ملاقات کسی پہاڑی علاقے میں بھی کروائی جاسکتی تھی مگر اس سے وہ تضاد اس شدت سے واضح نہ ہوسکتا تھا جو شہر کے ایک گنجان علاقے کے حبس زدہ دن میں پیپل کے نیچے بیٹھی ، ٹانگ کھجاتی اس میلی بوزدہ گھاٹن کے وجود سے پیدا ہوا۔

اردو افسانے میں آج تک اس نوعیت کا، فنی لحاظ سے اتنا مکمل افسانہ نہیں ملتا ، فکر کی جو بلندی اس میں ملتی ہے اور اسے جس طرح پیش کیا گیا ہے شاید منٹو کے سوا کوئی اور لکھ بھی نہیں سکتا ۔ یہی وجہ ہے ممتاز شیریں اسے نمائندہ اور بہترین افسانوں کی فہرست میں شمار کرتی ہیں۔

منٹو کو ایسا زمانہ ملا جہاں اس کو صحیح معنوں میں سمجھنے کی کوشش کرنے والا کوئی نہ تھا لہذا اس کا افسانہ بھی معتوب ٹھہرا۔جسمانی تجربے کے واقعے نے اس کہانی اور اس پر ہونے والی تنقید نے منٹو کو ایک بار پھر عدالت میں لا کھڑا کیا کہ وہ اس کی وضاحت کرتا پھرے کہ اس نے ایسا بڑا افسانہ کیوں اور کیسے لکھنے کی جرأت کی ۔

منٹو کا ایک اور افسانہ کالی شلوار بھی بہت بدنام ہوا۔ اس میں ایک بھی جملہ شاید ایسا نہ مل سکے جس سے کسی قسم کی فحاشی یا لذت کوشی کا پہلو نکالا جاسکے ۔ مگر اس میں چونکہ طوائف کو موضوع بنایا گیا تھا لہذا معاشرے کے ٹھیکے داروں نے اس میں بھی عریانی اور فحاشی کا پہلو تلاش کرلیا۔ طوائف آخر ہمیشہ منٹو کے افسانوں میں کیوں مختلف حوالوں سے

پیش ہوتی ہے۔ عبادت بریلوی اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''منٹو کی حقیقت میں نگاہیں یہ دیکھتی ہیں کہ طوائف پیٹ کی خاطر انسانیت کی سطح سے نیچے گرنے کے باوجود اپنا پیٹ نہیں پال سکتی۔ اس کی زندگی معاشی بدحالی میں گزرتی ہے۔۔۔ اور جس ماحول میں یہ زندگی بسر کرتی ہے اس ماحول کی زندگی سے بڑی بھرپور تصویریں کھینچتی ہیں۔۔۔ منٹو جب ان تمام پہلوں پر روشنی ڈالتا ہے تو گویا ایک غلط سماجی نظام اقدار کے خلاف احتجاج کرتا ہے جس نے صدیوں سے طوائف کو باقی رکھا ہے۔ وہ اپنی زبان سے کچھ نہیں کہتا لیکن جن حالات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ ان سے یہ حقیقت صرف واضح ہوتی ہے کہ اس غلط سماج نظام کا جانی دشمن ہے۔''

''کالی شلوار'' ایک طوائف کی بدحالی کی داستان ہے۔ سلطانہ پہلے انبالے میں پیشہ کرتی تھی پھر اپنے دلال کے کہنے پر اس کے ساتھ دلی چلی آتی ہے۔ یہاں اس کاروبار نہیں چلتا اور نوبت زیور بیچنے کی آجاتی ہے۔ انھی بدحالی کے دنوں میں محرم کا مقدس مہینا آجاتا تو اسے کالے کپڑوں کی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ اس کا ایک شنکر نامی، گاہک اس سے وعدہ کرتا ہے کہ وہ اس کی کالی قمیض کی میچنگ کالی شلوار لادے گا مگر جاتے جاتے وہ اس کے کانوں کے بندے اتار لے جاتا ہے۔ محرم کی پہلی تاریخ وہ کالی شلوار کے ساتھ آتا ہے اور یہ کہہ کر اسے دے دیتا ہے کہ شاید لمبی ہو۔ ساٹن کی ایسی شلوار وہ اپنی ہم پیشہ 'انوری' کے پاس بھی دیکھ چکی تھی۔ جب دونوں کی ملاقات ہوتی ہے تو انوری کی ستائش پر سلطانہ بتاتی ہے کہ یہ شنکر کا تحفہ ہے مگر جب اس کی نظر انوری کے کانوں میں پڑے مانوس بندوں پر پڑتی ہے تو اسے بتاتی ہے کہ یہ شنکر نے اسے دیے ہیں۔ دونوں خاموش ہوجاتی ہیں ان کی یہ خاموشی ان کی زبوں حالی اور کسمپرسی کی آئینہ دار

بن کر سامنے آتی ہے اس افسانے میں طوائف سے وابستہ لذت کوشی کا کوئی نکتہ نہیں ابھرتا بجائے اس کے، اس کے لیے ہمدردی اور ترس کا احساس پیدا ہوتا ہے کہ کیسے بے چاری انتہائی سطحوں پر اترنے کے باوجود لوگوں کے استحصال کا شکار ہے۔ لوگ ہر لحاظ سے اس کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں یہی نہیں اس ذہنی ، جنسی ، جسمانی ، جذباتی استحصال کے باوجود وہی گہنگار، معتوب اور ننگ انسانیت قرار پاتی ہے۔

اس افسانے میں طوائف کو موضوع بنایا گیا ہے مگر یہ افسانہ ایک سماجی اور تہذیبی حوالہ ہے کہ محرم ، رمضان وغیرہ ایسے تمام مذہبی اور دوسرے تمام سماجی تہوار طوائف کے کوٹھے پر بھی اسی تقدس کے ساتھ منائے جاتے ہیں جیسے ان گلیوں سے باہر۔

منٹو کا کمال یہ ہے کہ نہایت غیر جذباتی ہو کر بس حقیقت کو ہمارے سامنے کھول کر رکھ دیتا ہے ۔ جیسے وہ ہمارے سامنے ہے۔ جیسے وہ ہمارے مشاہدے میں ہے۔ وہ نہ اس میں کوئی ترمیم و اضافہ کرتا ہے نہ کوئی اخلاقی یا غیر اخلاقی قدغن لگانے کی کوشش کرتا ہے ۔بس ذرا آئینے کا زاویہ بدل دیتا ہے کہ تصویر کا دوسرا رخ بھی سامنے آجاتا ہے کہ جو بہت نمایاں ، بھدا اور تاریک ہے۔ زندگی کی یہ بدصورتی ناقابل برداشت ہو جاتی ہے اور لوگ چلا اٹھتے ہیں کہ منٹو فحش نگار ہے ۔ اس کی تحریریں اخلاق باختہ ہیں۔

منٹو فحش نگار نہ تھا یہ بات وقت اور زمانے نے ثابت کردی جہاں اس کی زندگی میں عدالت نے یہ گواہی دی وہاں آج زمانہ اس بات کا گواہ ہے۔ خود اس نے اپنے مؤقف کی جو وضاحت کی وہی مؤقف آج کے نقاد کا بھی ہے۔ الطاف گوہر اپنے مضمون ’’ایک اور صنم‘‘ میں لکھتے ہیں۔

> ’’فحاشی کے مسئلے پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے میری رائے میں فحاشی کا مسئلہ ایک اخلاقی مسئلہ ہے، ادب کا تعلق اظہار اور ذوق سے ہے اور ادب کی قدروں کو کسی مخصوص اخلاقی قدر کے پابند یا ماتحت نہیں

کیا جاسکتا ایک ادبی شاہکار کی جانچ پرکھ، اظہار اور ذوق ہی کے معیار پر کی جاسکتی ہے۔ کسی زمانے کے ذوق اور اظہار کی اقدار میں بالواسطہ اخلاقی اقدار کے بعض عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ گو ان عناصر کی، ان اقدار میں اہمیت متعین کرنا آسان نہیں، خالص ادبی اور فنی اصولوں کے علاوہ تاریخی اور سماجی شعور اخلاقی احساس اور ذہنی مطالبوں کی گونج سب گھل مل جاتے ہیں کہ ان کو علیحدہ کرنا اور انفرادی حیثیت سے پرکھنا ممکن نہیں رہتا۔ اعلیٰ ذوق میں ان عناصر کی ترتیب ایسی متوازن ہوتی ہے کہ اپنے وقت کی صحیح اور مکمل ترجمانی کرسکتا ہے، ادنیٰ یا پست ذوق میں کوئی خاص عنصر دوسروں پر اس طرح حاوی ہو جاتا ہے کہ ترتیب غیر متوازن اور راس کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔ ایک ادبی تخلیق کو صحیح طور پر ذوق اور اظہار کی اقدار کے مطابق ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ ان اقدار میں حسن اور سچائی کی اقدار شامل ہوتی ہیں۔ لیکن کسی ادبی تخلیق کو اگر سچائی کے اصولوں پر پرکھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس تخلیق کے ساتھ پورے طور پر انصاف نہیں ہوگا۔ اس کے برعکس ایک تاریخی مقالے کی صحیح وقعت سچائی ہی کے اصولوں کے مطابق قائم کی جاسکے گی۔ اس طرح کسی ادبی تخلیق کو کسی مخصوص اخلاقی قدر کی روشنی میں جانچنا یا اس قدر میں اس تخلیق کا جواز ڈھونڈنا مناسب ادبی تنقید قرار نہیں دیا جاسکتا۔"

منٹو کو فحش نگار ثابت کرنا دراصل اس حقیقت سے منہ موڑنے کی ایک کوشش بھی ہے کہ جو عفریت کی طرح منہ پھاڑے ہمارے معاشرے کی نام نہاد اخلاقی قدروں کو نگلنے

کو تیار کھڑا تھا۔ہم میں سے کسی میں بھی سچائی کا سامنا کرنے کی ہمت نہ تھی جس کی جھلک منٹو نے دکھائی ۔ منٹو نے یہ نہیں کہا کہ کیا ہونا چاہیے اس نے تو بس ہمیں آئینہ دکھایا کہ یہ ہے۔کیسا ہے، کیسے بنا کیوں بنا یہ اس کا مسئلہ نہیں اس کا مقصد تو بس نشاندہی کرنا تھا بس ذرا سا زاویہ بدلنا مقصود تھا مگر یہ سب کچھ ہم سے برداشت نہ ہو سکا فردوس انور قاضی اس طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ وہ لوگ جو منٹو کے افسانوں کو دیکھ کر منٹو کو گالیاں دینے لگتے ہیں وہ حقیقت میں افسانوں کے موضوعات سے خفا ہوتے ہیں یا ان موضوعات کے زیر اثر انھیں اپنے شعور اور لاشعور کے درمیان حائل دیوار کے گرنے کا خوف منٹو پر غصہ دلاتا ہے ۔اس غصہ سے کبھی کبھی ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے لوگ زخم چھپا لینے کو زخم کا علاج سمجھتے ہیں ۔''

آج کے دور میں جب کبھی کوئی منٹو پر فن کے حوالے سے لکھتا ہے تو اس کے قلم سے سوائے ستائش کے کوئی اور بات نہیں نکلتی 'منٹو کے نظریات' اس کی شخصیت اور اس کا اپنا کردار خواہ کتنا بھی متنازعہ کیوں نہ ہو' حقیقت نگاری اور فن کے حوالے سے آج کا نقاد اسے سراہتا ہی ملتا ہے ۔ڈاکٹر نوازش علی اپنے ایک مضمون میں منٹو کی حقیقت نگاری پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''اردو افسانے کی دنیا نے شاید ہی کوئی منٹو سے بڑا حقیقت نگار پیدا کیا ہو۔ اس کی سماجی حقیقت نگاری میں بلا کی نشتریت ہے ۔اس نے معاشرے کے جسم کے گلے سڑے حصوں کو بڑی بے رحمی سے کریدا اور انھیں اپنے افسانوں میں نمایاں کر کے بیان کیا تا کہ معاشرہ اپنے وجود کے کوڑھ پن کا اندازہ کر سکے لیکن اس نے

معاشرے کے مقابل محض آئینے نہیں رکھے کیونکہ اس کے افسانے آئینوں سے کچھ بڑھ کر ہیں ۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ اس کے حقیقت نگار قلم کا نشتر معاشرتی وجود کے فاسد حصوں کو صحت مند وجود سے کاٹ کر الگ کر دینے کی کامیابی کے امکانات تک مہارت سے رواں رہتا ہے۔"

منٹو کے اسلوب میں تخیل کا اثر نہیں ہے نہ اس کا مزاج رومانی ہے ۔منٹو تمام ضروری جزئیات کو سامنے لایا ہے مگر اتنی وضاحتوں کے باوجود اس کا کمال ہے کہ نہ کردار نہ واقعہ اور نہ ہی جنس کے بیان میں وہ غیر ضروری الفاظ استعمال کرتا ہے ۔ اس کا خاص اعجاز اس کی کفایت لفظی ہے جہاں اس کے نزدیک افسانہ ختم ہو جاتا ہے وہاں وہ ایک لفظ بھی زائد نہیں لکھتا ۔ یہ خوبی بھی اس کو فحش نگاری کے الزام سے بری کرتی ہے اگر وہ فحش نگار ہوتا تو لازماً اس کے ہاں وہ تفاصیل ملتیں جن میں رمز' کنایہ اور لذتیت کے خفیہ پہلوؤں کے ساتھ ساتھ تفصیل پسندی بھی پائی جاتی۔ کرشن چندر کے اس تجزیے میں منٹو کی شخصیت کی ساری صداقت قلمبند ہو گئی ہے ۔اس اقتباس پر مضمون کا ختم کرنا نہایت موزوں ہو گا۔

"منٹو نے زندگی کے مشاہدے میں اپنے آپ کو موم شمع کی طرح پگھلایا ہے وہ اردو ادب کا واحد شنکر ہے جس نے زندگی کے زہر کو گھول کر پیا ہے ۔ زہر کھانے سے اگر شنکر کا گلا نیلا ہو گیا تھا تو منٹو نے بھی اپنی صحت گنوالی ہے ۔ یہ زہر منٹو ہی پی سکتا تھا۔ کوئی دوسرا ہوتا تو اس کا دماغ چل جاتا مگر منٹو نے اس زہر کو بھی ہضم کر لیا ان درویشوں کی طرح جو پہلے گابجے سے شروع کرتے ہیں اور آخر میں سنکھیا کھانے لگتے ہیں اور سانپوں سے اپنی زبان ڈسوانے لگتے ہیں۔"

حوالہ جات

۱۔ نقوش،منٹونمبر ۴۹۔۵۰ ادارہ فروغ اردو لاہور،ص ۲۱۴

۲۔ سعادت حسن منٹو،منٹو نامہ،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور،۱۹۹۰ء،ص ۲۶۰

۳۔ محمد حسن عسکری، منٹو،مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل،مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۰ء ص ۲۲۱

۴۔ محمد یوسف ٹینگ ''سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری'' بشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل،مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۷۵

۵۔ ممتاز شیریں منٹو کا تغیر، ارتقا اور فنی تکمیل، اردو افسانہ روایت اور مسائل،مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۱۳

۶۔ سعادت حسن منٹو،منٹو نامہ،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور،۱۹۹۰ء،ص ۶۳۶

۷۔ انیس ناگی، سعادت حسن منٹو، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، لاہور، ۱۹۸۹ء ص ۸۴

۸۔ انیس ناگی، سعادت حسن منٹو، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، لاہور، ۱۹۸۹ء ص ۶۷

۹۔ سعادت حسن منٹو، منٹو کہانیاں، سنگِ میل پبلیکیشنز ،لاہور ۲۰۰۴ء ص ۱۴

۱۰۔ محمد یوسف ٹینگ ''سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری'' بشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل ،مرتبہ گوپی چند نارنگ ' ایجوکیشنل پباشنگ ہاوس ' دہلی ، ۲۰۰۰ء ص ۲۷۶

۱۰۔ ممتاز شیریں ،معیار، نیا ادارہ لاہور، ۶۳ ص ۲۶۴۔۲۶۵

۱۱۔ ممتاز شیریں ،منٹو نوری نہ ناری، مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۸۵ء ص ۲۴۶

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ وارث علوی ''بو۔اور بوئے آدم'' مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل' مرتبہ گوپی چند نارنگ' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس' دہلی، ۲۰۰۰ء ص ۲۴۶

۱۴۔ ایضاً۔۔ص ۲۴۴

۱۵۔ ممتاز شیریں ،منٹو نوری نہ ناری، مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۸۵ء ص ۱۶۴

۱۶۔ عبادت بریلوی ''منٹو کی حقیقت نگاری'' بشمولہ 'نقوش' منٹو نمبر ۴۹۔۵۰ ادارہ فروغ اردو لاہور' ص ۲۷۹

۱۷۔ الطاف گوہر' ایک اور صنم' مشمولہ' ادبیات' اکادمی ادبیات پاکستان' اسلام آباد' شمارہ ۶۶' ۲۰۰۴ء' ص ۱۲۲

۱۸۔ فردوس انور قاضی' ڈاکٹر' اردو افسانہ نگاری کے رجحانات' مکتبہ عالیہ لاہور' بار دوم ۱۹۹۹ء' ص ۳۰۵

۱۹۔ نوازش علی' ڈاکٹر' سعادت حسن منٹو۔ایک جائزہ' مشمولہ' ادبیات' ص ۱۶۴

۲۰۔ کرشن چندر بحوالہ محمد یوسف ٹینگ' سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری' مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل' مرتبہ گوپی چند نارنگ' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس' دہلی' ۲۰۰۰ء' ص ۲۸۲

کتابیات

تخلیقی کتب:

۱۔سعادت حسن منٹو' منٹو کہانیاں' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور' ۲۰۰۴ء

۲۔سعادت حسن منٹو' منٹو نامہ' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۹۰ء

تحقیقی کتب:

ا۔فردوس انور قاضی،ڈاکٹر،اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ لاہور،بار دوم ۱۹۹۹ء

۲۔انیس ناگی،سعادت حسن منٹو،فیروز سنز لمیٹڈ،لاہور،۱۹۸۹ء

۳۔گوپی چند نارنگ،ڈاکٹر،اردو افسانہ روایت اور مسائل،ایجوکیشنل پبلشنگ، دہلی، ۲۰۰۰ء

۴۔ممتاز شیریں،منٹو نوری نہ ناری،مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ اسلوب کراچی،۱۹۸۵ء

۵۔وارث علوی،منٹو۔ایک مطالعہ،الحمر پبلشنگ،اسلام آباد،۲۰۰۳ء

رسائل:

ا۔ادبیات،اکادمی ادبیات اسلام آباد،شمارہ ۶۶، ۲۰۰۴ء

۲۔نقوش،منٹو نمبر،ادارہ فروغ اردو،لاہور ۴۹۔۵۰

ڈاکٹر اللہ بخش ملک

ترجمہ: سجاد حیدر ملک

ذات کی وجودی مابعد الطبیعیات

Self, existence and ego are such topics with reference to human existence in this universe, on which lot of thought has been given in every era. In philosophical world, Descartes, Hegel and Kierkgard are renowned for their essays on existence. In the East, the task was under taken by Allama Iqbal who tried to explain the secret of self and existence. This article is a comparative study of the views of the West and the East (Allama Iqbal) on the theme of self.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

ذات کی یا خود کی حقیقت کیا ہے؟ اور ذات کے وجود کا کوئی واضح ثبوت ہے؟ فلاسفروں نے اس مسئلے کو حل کرنے کی بہت کوشش کی ہے۔ اور ابھی اس میں زیادہ کامیاب نہیں ہوئے کہ ذات کے گرد داخلیت کا حصار قائم ہے۔ بہت پہلے ڈیکارٹ نے کہا تھا کہ سوچنے کا عمل ہمیں اپنی ذات کا احساس دلاتا ہے۔ اس کا مشہور مقولہ ہے ''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں''۔ اس مقولے سے بے شمار سوالات جنم لیتے ہیں۔ کیا شعور میرے ہونے کا ثبوت ہے۔ کیا یہ دونوں چیزیں ایک دوسرے سے الگ اور ممتاز ہیں۔ میری ذات اور میرا شعور۔ وجودیت کے ماننے والوں نے اس مقولے کو الٹ کر دیا ہے۔ اور کہا کہ میں

ہوں اس لیے میں سوچتا ہوں۔ اور کیا اس طرح ہم شعور اور ذات کو الگ الگ دیکھنے میں حق بجانب ہیں؟ اس مسئلے کی پیچیدگیوں پر غور کرنے سے پہلے ہمیں ہیگل سے رجوع کرنا پڑے گا۔

ہیگل کہتا ہے ''میں سے مراد میری اپنی ذات ہے۔ ایک واحد متعین شخص۔ لیکن جب میں ایک آفاقی ''میں'' کا ذکر کرتا ہوں تو اس کا مطلب ہے کہ اس عمل کے دوران میں وجود برائے ذات جیسی چیزوں کو رد کرتا ہوں بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ ''میں'' اور سوچنے کا عمل ایک ہی چیز ہے اور ''میں'' اور مفکر واقعی ایک ہی چیز ہے۔

اس کے بعد کوئی شک نہیں رہتا کہ ذات اور خیال ایک چیز ہیں۔ ایک موجود شخص کی شناخت خیال کے ساتھ ہوگئی ہے۔ کرکے گور کو اس سے اختلاف ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وجود سے ان دونوں میں جدائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اولیت وجود کو حاصل ہے چاہے وہ کچھ سوچے یا نہ سوچے۔ ایک موجود موضوع یا شخص اپنے وجود کے ساتھ مصروف ہے اور یہ صورتِ حال ہر انسان کے بارے میں بالکل سچ ہے۔

ہیگل ایک فرد کی داخلیت سے منکر ہے اور اسے بالکل ختم کر دیتا ہے۔ جو کچھ کہ میرے شعور میں ہے، وہ میرا ہے۔ اور ''میں'' ایک مجوف یا ظرف کی مانند ایک خلا لیے ہوئے ہر چیز کے لیے حاضر ہے۔ اس طرح انا محض ایک آفاقیت کا نام نہیں بلکہ ایک آفاقیت کی حامل ہے جس میں ہر شے شامل ہے۔ اس طرح ہیگل ایک فرد کو خارجی یا معروضی اقسام میں تقسیم کر دیتا ہے۔ جس لحاظ سے ایک فرد کو تمام خیالات دنیا کی چیزوں اور واقعات سے لیے گئے ہیں نہ کہ ایک فرد کی دنیا سے۔

لیکن کرکے گور ہماری توجہ انسان کی اپنی داخلیت کی جانب مبذول کراتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ داخلیت انسان کا جوہر ہے بلکہ اس داخلیت کے ساتھ ذمہ داری اور آزادی بھی داخلیت کا جوہر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کے درپیش سب سے بڑا کام انسان کا داخلی ہونا

ہی ہے اور یہ بات دلچسپی کا باعث ہے کہ انسان کے فیصلہ کن ہونے کا دارومدار اس کی داخلیت پر ہے بلکہ اس کی داخلیت کا ایک بڑا کارنامہ بھی ہے۔ انسان آزاد ہے اس لحاظ سے کہ اس کے فیصلے کا تعین اس کے اپنے انتخاب سے ہوتا ہے کہ اس کا غیر معین ہونا بھی اس کے آزاد ہونے کی دلیل ہے۔ آزادی کا تعین اس کے رضا کارانہ حرکت سے بھی ہوتا ہے۔ لیکن اس میں چونکہ کسی سمت کی کمی ہوتی ہے اس لیے یہ غیر معین بھی ہوتا ہے۔ آزادی ہمارے اندر نہیں ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہو گا کہ ہم آزاد ہیں۔ کرکے گور کے مطابق انسان اپنے ہونے کی کوشش میں ہر وقت جدوجہد میں مصروف نظر آتا ہے۔ وجود بھی ایک وقت میں ایک نیا کارنامہ ہے۔ ایک مسلسل جدوجہد ہے۔ ایک خود کار عمل ہے۔ اس عمل وجود کا جوہر عقلی نہیں ہے بلکہ اس میں ایک مربوط عمل ہے جس میں تخیل اور محسوسات بیک وقت ایک اکائی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور اس عمل کا ذریعہ بھی وجود کا دوسرا نام ہے۔

ہسرل کا بنیادی مقصد دراصل مظہریات کا مطالعہ تھا۔ لیکن اپنے طریق کار کی تشکیل کے دوران اس نے اپنی مابعدالطبیعیات کو پیدا کیا جس سے اس نے وجود اور دنیا کے درمیان رشتے کو واضح کیا۔ لیکن ہسرل کے مظہریاتی طریق کار سے پہلے رینی ڈیکارٹ نے مغربی فلسفے کا رخ دنیا سے ہماری دنیا کے بارے میں علم کی طرف موڑ دیا۔ نقطہ انحراف یہ ہے ہمیں دنیا کا تجربہ ہے تو کیسا ہے لیکن مظہریاتی فلسفے کے لحاظ سے نقطہ انحراف یہ ہے کہ دنیا کے تجربات کا تجزیہ کرنے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہمارے خیال میں دنیا کا وجود ہے۔ اس کے علاوہ مظہریاتی وجودیت، فلاسفر سمجھتے ہیں کہ اس دنیا میں ضرور کوئی ایسے لوگ ہیں جنہیں اس دنیا میں اپنے ہونے کا تجربہ ہے۔

ہسرل کے نزدیک انا کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تو غیر جسمانی اور خالص شعور کا تصور ہے جسے ہم مافوق انا کہہ سکتے ہیں۔ بالفاظ دیگر ایک اور جسمانی انا کا تصور بھی ہے جو کہ وجود کا جوہر ہے اور ہمیں اس کی خبر بھی ہوتی ہے۔ اسی طرح انسانی انا ایک ایسی انا ہے

جو کہ دنیا کے ساتھ جڑی ہوئی ہے بلکہ اس میں باقاعدہ مبتلا ہے اور دنیا میں ڈوبی ہوئی ہے۔ یہ انسانی یا نفسی انا ہے جسے ہم اپنے اندرونی تجربے کے ذریعے یاد ماضی کے طور پر گرفت میں لا سکتے ہیں۔ خودی کے تصور کے لحاظ سے یہ انا ہمیشہ سے موجود ہے۔

انسانی انا کے تصور کو علامہ محمد اقبال نے ایک موڑ دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ انسانی انا ہمہ وقت اپنے اردگرد کے ماحول پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے اور اس کے بدلے میں یہ اردگرد کے ماحول کے اثرات کو تبدیل کرتی ہے۔ ہسرل بھی اس کیفیت کو تسلیم کرتا ہے کہ خود کی دنیا کی مابعدالطبیعیات اس دنیا کے چوکھٹے میں بھی اپنا وجود رکھتی ہے۔ یہاں ہسرل اس مافوق انا کو وجود کے کاموں میں الجھا کر انسانی انا میں تبدیل کر دیتا ہے وہاں علامہ اقبال خالص شعور کی مافوقی حیثیت کو ایک اور طرح مافوقی انا میں تبدیل کر دیتا ہے۔ علامہ کے نزدیک اس نئے مافوق سے محدود لامحدود میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ انسان کی متحدہ خودی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وہ ذات کی متحدہ اکائی ہمہ وقت اپنے خالق کی ہمہ گیر اور لامحدود خودی میں ضم ہونے کی سعی کرتی رہتی ہے۔ اس میں ذات کا سفر اپنی شناخت اور تکمیل کی طرف نہیں ہے بلکہ ایک وسیع افق کی جانب اپنے خالق یعنی وسیع ترین اور لامحدود انا کی جانب ہے۔ یہ سفر خود شناسی سے شروع ہوتا ہے جہاں انسان، علم کی حدود کو وسیع تر کرتا ہوا، حاکم افضل ترین کی جانب، دلوں کے دروازے سے ہوتا ہوا، ایک صوفیانہ شعور سے ہوتا ہوا ایک عظیم تر ادراکی شعور کی طرف جاتا ہے۔ ہسرل کا مجوزہ سفر مابعدالطبیعیاتی اور عملی اور خیالی افق کی جانب رواں دواں ہوتا ہے لیکن اس کا رشتہ زمین سے نہیں ٹوٹتا۔ اس کے برخلاف علامہ اقبال اپنی آرزوئے پختہ کے سہارے محدود افق سے پار ایک آفاقی اور الٰہی شعور کی محوِ پرواز ہوتا ہے۔ اقبال کا تصورِ انا غائی ہے اور تجریدی وجود کی حدود سے ماورا ہوتا ہے۔ اس کا تصور دنیا میں رہنے کا وجودی تصور نہیں ہے۔ اس کا تصور جامد نہیں بلکہ حرکی ہے اور صرف دنیا میں ہونے کے تصور سے بالکل الگ ہے۔ یہ تو اللہ تعالیٰ کے نوری اور

روشن شعور کے تحت ہونے سے بننے کا سفر ہے۔

جہاں ہیگل نے معروضیت اور داخلیت کو بے وقعت قرار دیا اور اسے محض خیال کی شناخت کا درجہ دیا، وہاں نطشے کا فوق الانسان جو کہ انسان سے ماورا کچھ کچھ ولی اور کچھ کچھ نابغہ، وہ انسانیت کے لیے نئی اخلاقی اقدار کی قانون سازی کرتا ہے۔ اور اس کی ساری کی ساری نئی اخلاقیات کی بنیاد ہماری آزاد اور خودمختار قوتِ ارادی ہے اور اس کی دنیا کی ایک نئی شکل اور ایک نئی اہمیت ہے۔ اس کا موضوع ''میں'' ہے جو کہ اس کے سوچنے کے فعل کا تعین کرتا ہے۔ یہ عمل نطشے کے نزدیک مکمل سچائی نہیں ہے۔ خیال تب آتا ہے جب اسے آنا ہوتا ہے، نہ کہ اس وقت میں سوچنا چاہتا ہوں۔

علامہ ہر فرد کی انفرادیت کے قائل ہیں۔ وہ ہر شخص کے فعل کو اس کا ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔ اس طرح اس کی شناخت گم نہیں ہوتی۔ علامہ کے نزدیک خوبی محض ایک تجرید نہیں یا یہ کہ وہ کسی آفاق میں گم ہے۔ اس کے برخلاف خودی ایک تنوع پسند نوایجاد ہے اور چابکدستی سے دنیا کو نئی شکل دیتی ہے۔ اور اسے اپنی مرضی سے دنیا کو استعمال کرتی ہے۔ اور ہر چیز کو اپنی خودی کی تکمیل کے لیے ہر طرح کی آزادی اور انتخاب کے لیے بروئے کار لاتی ہے۔ انسان اپنی تقدیر کا خود خالق ہے اور اس کا عمل ہر وقت مہر جبر، رد و انتخاب کا ایک لامحدود نسبت کی فعالیت کا حامل ہے۔

سارتر اس دنیا میں ہونے کو دو اعمال میں تقسیم کرتا ہے۔ یعنی وجود برائے خود، اور وجود برائے بذاتِ خود۔ وجود برائے خود کو شعور کا درجہ دیا ہے لیکن شعور کو وجود کی حیثیت سے سے نہیں مانتا۔ شعور وجود کی نشاندہی ضرور کرتا ہے۔ اس کے باوجود وہ شعور بذاتِ خود کوئی حقیقت دینے کو تیار نہیں۔ شعور بہرحال کسی شے سے منسلک ہوتا ہے۔ اور ہمارے ارادے میں بھی شامل ہوتا ہے۔ اس لیے لازم ہے کہ شعور کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ اس لیے شعور کے ذمہ کوئی وجدانی کیفیت یا کسی مافوقی وجود کو نہیں منسوب کرنا چاہیے۔ شعور اپنے

اندر ایک حقیقت ہے اور آزاد ہے۔ آزادی میں خارجی ارادے کو دخل نہیں۔ اس لیے اس میں وجود کا تعین نہیں ہے۔ یوں سمجھیے کہ یہ عنصر اس سے غائب ہے۔

''بذاتِ خود'' کی بات کرتے ہوئے سارتر انا کا ذکر ایک ایسی چیز کے طور پر کرتا ہے جسے خود شعور نے اسے اس کی بیساختگی کو چھپانے کے لیے ڈھانپ رکھا ہو۔ شعور تو بے ساختگی کی روح ہے۔ اور اس کا کوئی مستقل جوہر نہیں ہے۔ اس لیے وہ انا کو قائم کرتا ہے اور ایک ایسی خودی کو جنم دیتا ہے جو اپنے وجود سے ماورا ہو، اور اس کا مستقل جوہر ہو۔ اس طرح اپنے آپ سے ماورا مستقل جوہر جو خودی کا حصہ ہو، شعور کی بے ساختگی کو چھپانے کے لیے ایک نقاب کا کام کر رہا ہے۔ وہ کہتا ہے ''مثال کے طور پر اگر میں اپنے آپ کو بطور شعور کے شناخت کر لوں جس کے پاس خود ساختہ اور خود تصور کردہ ایک جوہر بھی ہو جو کہ اس کے اعمال کو متعین کرتا ہو اور جو اس مختلف حالتوں مثلاً متحرک یا ست کا بھی ذمہ دار ہو تو اس طرح وہیں اس کی طاقت کا غلام بن کر رہ جاؤں گا۔ اور نتیجہ یہ ہوگا کہ میرے اعمال کا طریق کار بھی ایسا ہو جائے گا جس کے بارے میں اندازہ لگایا جا سکے گا کہ اب یوں ہوگا اور اب یوں ہوگا۔ لیکن اس سے میری اصل یا میرا طریق کار کبھی بھی نہیں پہچانا جائے گا۔ آگے چل کر وہ کہتا ہے۔ وجود اپنے اندر بھی مظہر کی ایک صورت ہے جس میں شعور ایک شے ہے جو شعور سے بھی ماورا ہے اور اپنے افہام سے بھی بلند تر ہے اور شعور کے اعمال سے بھی آزاد ہے۔

علامہ اقبال کے ہاں ہمیں وجود اور خیال کی ایک اکائی ملتی ہے جو ہیگل سے بہت مختلف ہے۔ جہاں ''میں اور خیال'' ایک چیز ہیں۔ اقبال دونوں کے درمیان ایک رشتہ قائم کرتے ہیں اور انہیں ایک دوسرے سے جوڑنا چاہتے ہیں۔ ان کا طریق کار مختلف ہے۔ ان کے یہاں شعور کا تصور بات سے انحراف ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ ایک زندگی کے شور و شغب میں ایک روشنی کا معیار قائم کیا جائے۔ زندگی کی کشاکش میں ایک خود مرکزیت پیدا

کرنی چاہیے۔ جو وہ تمام یادوں اور تعلقات کا راستہ بند کر دے جس کا تعلق موجودہ عمل سے بالکل بھی نہیں ہوتا۔ اس کے لیے کوئی مقرر حدود نہیں ہونی چاہیے۔ اور موقع کی مناسبت سے یہ سکڑ بھی جائے اور پھیل بھی جائے۔ آپ اسے ثانوی مظہر یا ضمنی علامت بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس طرح اس کی آزادیٔ عمل ختم ہو سکتی ہے۔ اور اس طرا اس کے جوازِ علم پر بھی قدغن لگ سکتی ہے۔ جبکہ حقیقت میں یہی حالت شعور کے منظوم اظہار کی ایک شکل ہے۔ اس طرح شعور دراصل ایک زندگی کا ایک روحانی اصول ہے جس کی ٹھوس شکل نہیں بلکہ یہ بذاتِ خود زندگی کو ترتیب دینے والا ایک اصول ہے۔

علامہ اقبال اپنے شعوری تجربے کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے برگساں کا سہارا لیتے ہیں۔ برگساں کہتا ہے میری حالتیں بدلتی رہتی ہیں۔ ابھی مجھے گرمی محسوس ہو رہی ہے تو ابھی ٹھنڈ لگ رہی ہے۔ ابھی میں خوش ہوں ابھی اداس ہوں۔ ابھی میں کام کر رہا ہوں اور ابھی بیکار بیٹھا ہوں۔ میں جہاں بیٹھا ہوں میرا ذہن وہاں نہیں ہوتا۔ میں کچھ اور ہی سوچ رہا ہوتا ہوں۔ اور میری زندگی مختلف محسوسات، حالات، ارادوں، خیالوں اور تبدیلیوں میں بٹی ہوتی ہے اور اس پر اثرانداز ہوتی ہے۔ میری زندگی قائم ہے لیکن میں پھر بھی بدلتا رہتا ہوں۔ اسی انداز میں اقبال بھی یہی کہتے ہیں۔ میری زندگی اندرونی زندگی جامد نہیں ہے۔ اسی اندرونی زندگی کی مثال سے ہم شعوری تجربے کو وقت کے اندر زندہ رہنا ہی سمجھتے ہیں جو مرکز گریز ہے اور اس کے دو پہلو ہیں۔ ایک تنقیدی اور تفہیمی اور دوسرے کا تعلق اہلیت اور استعداد سے ہے۔ اپنے استعداد کے بل بوتے پر ہم اپنی وجود میں زندہ رہتے ہیں۔ اہلیت رکھنے والا وقت کے اندر رہتا ہے۔ وقت اس کے لیے بڑھتا ہے اور گھٹتا ہے لیکن یہ حقیقی وقت نہیں ہے۔

اگر ہم اپنے شعوری تجربے کا جائزہ لیں تو ہمیں اپنے تنقیدی اور تفہیمی پہلو کا احساس ہوگا۔ جس کا تعلق ان لمحات سے ہے جن میں ہم اپنے اندر ڈوب جاتے ہیں۔ اور

جب ہمارا مستعد اور اہل اور تیز طرار پہلو خوابیدہ ہوتا ہے اور پھر ایک ایسا لمحہ بھی آتا ہے جب عمل اور جذب دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ اکائی ایک ایسے جرثومے کی مانند ہے جس میں ذاتی تجربے میں آباؤاجداد کا تجربہ بھی شامل ہوتا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ ایک اجتماع کی شکل میں نہیں ہوتا بلکہ ایک اکائی کی شکل میں ہوتا ہے جو ہماری تمام زندگی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ یہ تبدیلی اور حرکت ہماری تفہیم کا ایک جزو بن جاتی ہے اور جو اس خارجی زندگی کے شوروغل میں موجود کی شکل میں ریزہ ریزہ ہو کر موتیوں کی شکل اختیار کر لیتی ہے جیسے تسبیح کے دانے۔ اس طرح اس زمانی حرکت مکانیت کی ملاوٹ نہیں ہوتی۔ علامہ اقبال اللہ تعالیٰ کے ہزاروں برسوں پر محیط اس تخلیقی عمل کو ایک غیر منقسم شدہ واحد عمل قرار دیتے ہیں جو پلک جھپکنے کی مدت میں مکمل ہو جاتا ہے۔ اقبال اس کی مثال طبیعیات سے دیتا ہے۔ ہماری آنکھوں میں سرخ رنگ کی رفتار ایک لہری تحریک کی مانند ہوتی ہے۔ ہماری نظروں میں ایک لمحے میں رنگ کے آ کر گزر جانے کی رفتار 400 ارب فی سیکنڈ ہے جبکہ ہماری آنکھوں سے دیکھنے کی استعداد محض 200 فی سیکنڈ ہے تو ہمیں یہ لمحہ دیکھنے میں چھ ہزار سال چاہئیں۔ اس کے باوجود ہم اس لہری حرکت کو دیکھ بھی لیتے ہیں جس کی پیمائش کرنے کے لیے ہمارے پاس کوئی پیمانہ نہیں ہے۔ اس طرح ایک ذہنی معاملہ وارمحل ایک مدت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

اقبال کے خیال میں انسان کی تنقیدی اور فرد شناسائی والی خودی اپنے دوسرے پہلو یعنی اہل اور لائق خودی کی اصلاح کرتی ہے۔ بلکہ یہاں اور ابھی کے تقاضوں سے نمٹنے کے لیے دونوں کا ایک امتزاج عمل میں آتا ہے جو زمان و مکان کی ذرا سی تبدیلی سے اہل اور لائق و فائق خودی کو ایک مکمل شخصیت میں ڈھال دیتا ہے۔ اسی ہمارے تجزیے کے مطابق خالص وقت مختلف اوقات کی لڑی نہیں ہے۔ بلکہ ایک نامیاتی عمل ہے جس میں ماضی کو پیچھے نہیں چھوڑا جاتا بلکہ وہ ساتھ ساتھ چلتا ہے اور حال کو نئی صورت حال سے آگاہ کرتا جاتا ہے۔ اسی طرح مستقبل بھی ایک انجانا نیا علاقہ نہیں ہوتا بلکہ وہ بھی حال کی مانند

سامنے نکھرتا جاتا ہے اور اپنے ساتھ نئے امکانات کی جانب بھی اشارہ کرتا چلا جاتا ہے۔ علامہ اقبال کہتے ہیں کہ خالص دورانیے میں زندہ رہنا اس دعوے کو دہرانے کے مترادف ہے کہ ''میں ہوں''۔ یہ کہتے ہوئے وہ سارتر سے متفق نظر آتے ہیں جیسا کہ فرانسیسی مفکر نے شعور کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا یعنی وجود برائے خود اور وجود بجائے خود۔ اقبال وجود کے دونوں حصوں کو یکجا کر کے وجود برائے خود کے قائل نظر آتے ہیں۔ اور ان کا اہل اور لائق و فائق خودی کا پہلو وجود برائے خود کی تصدیق کرتا ہے۔

وجودیت کے اس جائزے کے ساتھ ایک اور نقشہ سامنے آ جاتا ہے اور یہ ہے دنیا اور انسان کا نظریاتی نقشہ۔ اس چوکھٹے میں نطشے کا انسان اور دنیا کی ایک شکل سامنے ہو جاتی ہے اور ہیگل کا انسان اور آفاق کے درمیان بھی رشتہ منسلک ہو جاتا ہے۔ ہسرل اسی رشتے کو آفاقی رنگ دیتا ہے اور کرکے گور کا بھی یہی حال ہے۔ علامہ اقبال انسان اور کائنات کے درمیان رشتہ جوڑتے ہیں۔ جن کی غرض ''غایتی'' ہے اور اس رشتے میں خودی کو ایک نمایاں مقام حاصل ہے۔ ان تمام مفکروں میں اگر اختلاف ہے تو اس کا تعلق نوع، ہیئت اور ساختیاتی اکائیوں میں ترتیب سے ہے۔ ان سب کے اجزاء وہی ہیں یعنی میں، شعر، خیال، خودی اور وجود۔ ہیگل خیال کو میں سے ملاتا ہے اور فرد کی اہمیت کو کم کر دیتا ہے۔ وہ فرد کو اپنے اندر نہیں بلکہ کائنات یا معاشرے اور سلطنت میں پناہ دیتا ہے۔ ڈیکارٹ خیال کو اولیت دیتا ہے اور اس کے ہاں خودی کی زندگی خیال کے ساتھ مبسوط ہے۔ اس کے ہاں بغیر خیال کے زندگی کوئی زندگی نہیں ہے۔ کرکے گور ہماری توجہ معروضیت کی طرف لے جاتا ہے۔ جو کہ ضروری نہیں کہ عقلیت سے متعلق ہو اور ہسرل کا کہنا یہ ہے کہ تجربہ ہی ان خصوصیات سے دوچار کرتا ہے جس سے ہم دنیا کے ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ مظہریاتی وجودی مفکر یہ کہتا نظر آتا ہے کہ کوئی نہ کوئی تو ہے جسے اس دنیا کے ہونے کا احساس ہے۔ ہسرل انا کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ ایک انسانی انا اور دوسری خالص انا۔ یعنی بالفاظ

دیگر خالص شعور اور مافوقی انا۔

مافوقی انا کو انسانی انا کے مقابل کھڑا کیا جاتا ہے بلکہ انسان اس دنیا میں ایک بھرپور انداز میں زندہ رہ سکے۔ اور اس عمل شعور کے ساتھ حالیہ ادراک زندگی کا تصور بھی ہے۔ جس میں شعور خالص شعور کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ اسی طرح سارتر شعور بطور خود کو ایک خاص حیثیت دیتا ہے اس اسے دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ خود وجود اور وجود کے اندر۔ وہ وجود کے اندر زندگی میں شعور کا مقام اسے نہیں عطا کرتا۔ اس کی رائے میں "شعور ایک ازخود بے ساختگی کی علامت ہے اور اپنے مستقل جوہر سے خالی ہے۔ اس کے برعکس انا ہے جو کہ ایک مستقل وجود سے خالی اور سارتر اسے شعور کی حیثیت دینے سے انکار کرتا ہے۔ وہ اسے ایک مافوقی چیز سمجھتا ہے۔ اس طرح الجھے ہوئے خیالات سے علامہ اقبال اسے بچانے کے لیے آتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ شعور کی عارضی اور مستقل حالتوں کو سمجھنے کے لیے زندگی کے نشیب و فراز کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ ماہر عضویات اسے فلسفۂ حقیقتِ وجود کا اصول مانتے ہیں۔ اس کی اپنی ایک آزادانہ حیثیت ہے۔ خودی کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک مستعد اور لائق جو کہ زمان و مکان کی قید میں رہ کر کام کرتی ہے۔ اور دوسری فہم و قدر کی خودی جس میں ماضی کی بنیاد پر حال اور مستقبل کے امکانات موجود ہوتے ہیں۔ اس طرح اقبال کے تصورِ اکائی پر مبنی شعور جس کا دعویٰ ہسرل نے بھی کیا ہے، تمام شکوک و شبہات کی نفی کر دیتی ہے کہ انسانی انا اور شعور دو چیزیں ہیں۔ ایسا بالکل نہیں۔ یہاں علامہ اقبال سارتر کے اس خیال سے متفق نہیں کہ شعور اور انا دو چیزیں ہیں۔ بلکہ آگے چل کر علامہ وجودیوں کے انسان اور دنیا کے نقشے کو بھی قبول نہیں کرتے۔ بلکہ خودی کے لیے ایک حرکی سفر کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ علامہ اقبال کے ہاں ہمیں انسانی انا کا ایک مدلّل فلسفہ ملتا ہے جس میں ایک طرف تو عقلیت پر مبنی شعور ہے تو دوسری طرف غیر عقلی صوفیانہ شعور ہے جس کی بنیاد وجدان پر قائم ہے اور یہ دونوں مل کر انسانی شعور کو تکمیل بخشتی ہیں۔

اس طرح ڈاکٹر محمد اقبال ذہن اور دل، عقلیت اور محسوسات کے امتزاج سے ابھرنے والی خودی کی تہذیب کرتے ہیں۔ جو آگے جا کر لامحدود کی جانب رواں دواں ہو جاتی ہے اور وجودیوں کی انسان اور دنیا کے رشتے پر مبنی اعتقاد کی تنگنائے سے باہر نکل آتی ہے۔ علامہ اقبال کا فلسفۂ انا وجودیوں کے انسان اور دنیا کے نقشے کی حدود کو پار کر کے آگے نکل جاتا ہے جہاں انسان اور دنیا کی بجائے انسان، دنیا اور خدا کے نقش پر چلتے ہوئے عقلی اور وجدانی بنیادوں پر ایک مکمل سچ کی جانب محوِ سفر ہو جاتا ہے۔

❖•❖•❖ ❖•❖•❖ ❖•❖•❖

ڈاکٹر سید علی انور

اسلامی قانون سازی میں سنت رسول ﷺ کی ضرورت واہمیت

(قرآن مجید اور خلفاء راشدین کے حوالہ سے)

Sunnah is the second largest source of Islamic Jurisprudence. This article highlights the importance and significance of the Prophet's Sunnah in legislation. Firstly it deals with their legal aspects as well as the features of Sharia. Secondly, the inspiration of Sunnah has been established on political, constitutional, interpretation and legal law.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

جمہور علماء کرام کا اس بات پر اتفاق ہے کہ اسلامی قانون سازی کے چار بنیادی ستون ہیں جن پر اسلامی شریعت کی بنیاد پختہ ہوتی ہے۔

۱۔ قرآن مجید ۲۔ سنت رسول ﷺ ۳۔ اجماع ۴۔ قیاس

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو سنت اسلامی شریعت کا دوسرا بڑا ماٰخذ (Source) ہے۔

ریاست میں کسی بھی قانون ، حاکمیت اعلیٰ اور نظریہ کو اس وقت تک آئینی اور دستوری حیثیت حاصل نہیں ہو سکتی جس وقت تک اسکی اطاعت اور پیروی کیلئے معاشرے میں اسکے ظہور کی کوئی عملی صورت نہ ہو۔ کیونکہ پیروی عوام کرتے ہیں جب تک پیروی کرنے کیلئے انسانی سطح پر حاکمیت کا کوئی مقرر اور معین نمونہ اور محسوس عملی پیکر سامنے نہ ہو

جن کے حکم کو ایک عمل کے نمونے میں دیکھ کر انسان عادتاً پیروی کر سکے۔

ریاست چونکہ حاکم اور محکوم دو طبقوں کے ملنے سے وجود میں آتی ہے اور جب محکوم طبقہ انسانوں پر مشتمل ہے تو سیاسی آئینی اور دستوری اعتبار سے ضروری ہے کہ اسلامی ریاست میں حاکم کا درجہ بھی انسان کو حاصل ہو تا کہ محکوم علیہ اسکو دیکھ کر اور اس کے اوامر ونواہی کو سن کر ان پر عمل کر سکے۔ لہذا انسانی معاشرے میں جو ہستی اس درجہ پر فائز ہے وہ ہستی نبی آخر الزمان ﷺ کی ذات اقدس ہے اور آپ ﷺ کی ذات اقدس کو بھی حاکم ہی لیں گے کیونکہ حاکمیت اعلیٰ کا ظہور آپ ﷺ کے پیکر نبوت کے ذریعے سے ہو رہا ہے آپ ﷺ کے اوامر ونواھی حاکم حقیقی ہی کے اوامر ونواہی اور آپ ﷺ کی اطاعت ومعصیت حاکم حقیقی ہی کی اطاعت ومعصیت شمار ہوگی کیونکہ اللہ تعالیٰ نے اپنے اوامر ونواھی کے ظہور کیلئے آپ ﷺ کی ہستی کا انتخاب کیا ہے۔ اور اپنے اوامر ونواھی کی ادائیگی کیلئے معیار اور بہترین نمونہ آپ ﷺ کے عمل کو قرار دیا۔

ارشاد خداوندی:

﴿لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِى رسول الله أسوة حَسَنَة﴾(۱)

بے شک تمہارے لئے رسول اللہ ﷺ کی زندگی میں بہترین نمونہ ہے(۲)

قرآن مجید نے آپ ﷺ کو دو حیثیتوں سے متعارف کروایا

۱۔تشریحی ۲۔تشریعی (قانون سازی)

ارشاد الٰہی ہے۔

﴿يـأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر ويحل لهم الطيّبات ويُحـرّمُ عـليهم الخبائث ويَضعُ عنهُم إصرهم والأغلالُ التى كانت عليهم﴾(۳)

جو انہیں اچھی باتوں کا حکم دیتے ہیں اور بری باتوں سے منع کرتے ہیں اور ان کیلئے پاکیزہ چیزوں کو حلال کرتے ہیں اور ان پر پلید چیزوں کو حرام کرتے ہیں اور ان سے

ان کے بارگراں اور طوق (قیود) جو ان پر (نافرمانیوں کے باعث مسلط) تھے ساقط فرماتے (اور انہیں نعمت آزادی سے بہرہ یاب کرتے) ہیں۔(۴)

مذکورہ بالا آیت کے الفاظ صراحۃ حضور نبی اکرم ﷺ کی تشریحی اور تشریعی دونوں حیثیتوں کو ظاہر کر رہے ہیں۔ اس آیت کا پہلا حصہ (یأمرھم بالمعروف وینھاھم عن المنکر) تشریحی حیثیت پر اور بقیہ حصہ تشریعی حیثیت پر دلالت کر رہا ہے۔ اور اس سے یہ بھی ظاہر ہو رہا ہے کہ اسلام کے اوامر ونواھی اور حلال وحرام کے احکام صرف وہی نہیں جو قرآن مجید میں بیان ہوئے ہیں بلکہ قرآن کے علاوہ وہ احکام بھی شامل ہیں جو حضور ﷺ کی سنت (حدیث) کی صورت میں ہمیں ملے ہیں اور انکی حیثیت بھی اسطرح ہے جسطرح قرآنی احکام کی۔

حضور ﷺ کو ان چیزوں کے بارے میں حکم صادر فرمانے کا اختیار ہوا جن کے متعلق قرآن کریم خاموش ہے۔ یا اس میں کوئی واضح حکم نہیں دیا گیا یعنی آپ ﷺ کی سنت کو وہ شان حاکمیت عطا کی گئی ہے کہ آپ ﷺ صرف قرآنی احکام کی تشریح ہی نہیں کرتے بلکہ احکام بھی صادر فرما سکتے ہیں۔ جنانچہ شریعت میں اُوامر ونواھی اور حلال وحرام صرف وہی نہیں جو قرآن حکیم میں بیان ہوئے بلکہ سنت سے بھی ان کا ثبوت متحقق ہوتا ہے۔ اس کی تائید درجہ ذیل حدیث سے ہوتی ہے۔

حضرت مقدام بن معدیکربؓ سے روایت ہے کہ حضور ﷺ نے فرمایا۔

ألا ! ھل عسی رجل یبلغه الحدیث عنی وھو متکئ علی أریکته، فیقول : بیننا وبینکم کتاب الله ، فما وجدنا فیه حلالا استحللناه، وما وجدنا فیه حرام حرمناه، و إن ما حرم رسول الله کما حرم الله.(۵)

سن لو! عنقریب ایک آدمی کے پاس میری حدیث پہنچے گی اور وہ اپنی مسند پر تکیہ لگائے بیٹھا ہوا

کہے گا: ہمارے اور تمہارے درمیان اللہ کی کتاب (کافی) ہے: ہم جو چیز اس میں حلال پائیں گے اس حلال سمجھیں گے اور اسے حرام سمجھیں گے جو اس میں حرام پائیں گے حالانکہ رسول اللہ ﷺ نے جس کو حرام کیا وہ ویسا ہی ہے جیسے اللہ کا حرام کیا ہوا۔

مذکورہ حدیث کے مطالعہ سے پتہ چلا کہ کس حد تک اسلامی شریعت کی عمارت کیلئے سنت ایک لازمی ستون کا درجہ رکھتی ہے۔

اب قرآن مجید کی آیات کی روشنی میں حضور ﷺ کی تشریعی (قانون سازی) کی حیثیت کو ملاحظہ کریں۔

قرآن پاک میں ارشاد ہے۔

﴿یا آیها الذین آمنوا اطیعوا الله واطیعوا الرسول واولی الأمر منکم فإن تنازعتم فی شیء فردوه إلی الله والرسول﴾(٦)

اے ایمان والو! اللہ کی اطاعت کرو اور رسول کی اطاعت کرو اور اپنے میں سے (اہل حق، صاحبان امر کی پھر اگر کسی مسئلے میں تم باہم اختلاف کرو تو اسے (حتمی فیصلہ کیلئے) اللہ اور رسول کی طرف لوٹاؤ۔(٧)

اس آیت میں حکم دیا جا رہا ہے کہ کسی بھی معاملے میں حتمی فیصلے کیلئے صرف قرآن کی طرف رجوع نہ کرو بلکہ قرآن کے ساتھ، اللہ کے رسول کی سنت کی طرف بھی رجوع کرو۔ اس آیت کریمہ میں تین اطاعتوں کا ذکر ہے۔

۱۔ اطاعت الٰہی ۲۔ اطاعت رسول ۳۔ اطاعت اولی الأمر

اللہ کی طرف لوٹانے سے مراد قرآن کی طرف لوٹانا ہے اور رسول کی طرف لوٹانے سے مراد آپ ﷺ کی حیات طیبہ میں براہِ راست آپکی طرف اور بعد از وصال آپکی سنت کی طرف رجوع کرنا ہے۔

اس آیت میں پہلی دو اطاعتوں کے باب میں '' أطیعوا،، کا لفظ ہے۔ مگر '' أولی الأمر،،

کی اطاعت کے سلسلہ میں " أطیعوا "، کا لفظ علیحدہ نہیں آیا جس کا مطلب یہ ہے۔ کہ پہلی دونوں اطاعتیں (اللہ کی اطاعت اور اس کے رسول کی اطاعت) مطلق اور مستقل ہیں۔ یعنی جسطرح اللہ کی اطاعت مستقل (Permanent) ، غیر مشروط (Unconditional)، آفاقی اور قطعی ہے اسی طرح اللہ کے رسول کی اطاعت بھی مستقل، قطعی، آفاقی اور غیر مشروط ہے۔

سو اس آیت میں اللہ کے رسول کی تشریعی حاکمیت (قانون سازی کا اختیار) کا ثبوت ہے نیز اس آیت میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ " أولی الأمر "، یعنی امراء، آئمہ اور فقہاء کی اطاعت اللہ اور اس کی رسول کی اطاعت کے تحت مشروط ہے یعنی جب تک وہ اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت میں رہیں گے۔ ان کی اطاعت کی جائے بصورت دیگر ان کی اطاعت نہیں ہوگی۔

اس لئے خلفاء راشدین میں سے ہر خلیفہ کا یہی قول تھا۔

أطیعونی ما عدلت فیکم فان خالفت فلا طاعة لی علیکم (۸)

جب تک میں تمہارے درمیان عدل قائم کرتا رہوں تو میری اطاعت کرو اور اگر میں عدل کی مخالفت کروں تو پھر تم پر میری اطاعت ضروری نہیں۔

حضرت ابوبکر صدیقؓ نے اپنے خطبہ میں ارشاد فرمایا۔

افانی قد ولیت علیکم ولست بخیرکم، فإن أحسنتُ فأعینونی، وإن أساء ت فقوِمونی.... أطیعونی ما أطعت الله ورسوله فإذا عصیت الله ورسوله فلا طاعة لی علیکم.(۹)

مجھے آپ کے معاملات سپرد کئے گئے ہیں حالانکہ میں آپ سب سے بہتر نہیں ہوں۔ پس اگر میں اچھے کام کروں تو میری مدد کرنا اگر میں غلط کام کروں تو مجھے سیدھا کر دینا... میری اطاعت کرو اس وقت تک کہ جب تک میں اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کروں۔ جب میں اللہ اور اس کے رسول کی نافرمانی کروں تو تم پر میری اطاعت کوئی ضروری نہیں۔

اس آیت میں تنازع اور اختلاف کی صورت مین دو مراجع ہیں ﴿فـردُوهُ الـی اللـه والـرسـول﴾ پس رجوع کرو اللہ اور اس کے رسول کی طرف ۔ یہاں ,,اُولی الأمر،، کی طرف رجوع کرنے کا نہیں کہا گیا۔ اسلئے کہ یہ حکم دراصل اولی الأمر کیلئے ہے۔ کہ اگر ان کے درمیان کسی مسئلہ پر اختلاف ہو جائے تو وہ حتمی فیصلے کیلئے اللہ اور اس کے رسول کی طرف رجوع کریں گویا اولی الأمر کے دو مراجع ہیں ۔

ا۔ اللہ (قرآن مجید) ۲۔ رسول (حدیث وسنت)

اور جب عوام کو اطاعت کا حکم ہوا تو عوام کیلئے تین مراجع ہیں۔

ا۔ اللہ ۲۔ رسول ﷺ ۳۔ اولی الأمر

لہذا اولی الأمر کی اطاعت مشروط ہے کیونکہ اولی الأمر میں معصیت کا امکان ہے جبکہ اللہ کے رسول کی اطاعت غیر مشروط ہے اور اس میں معصیت کا امکان بالکل نہیں بلکہ آپ کی اطاعت تو اللہ کی ہی اطاعت ہے اور آپؐ کی اطاعت کامیابی اور کامرانی کا ذریعہ ہے۔

ارشاد خداوندی:

﴿وأطيعوا اللّه وأطيعوالرسول فان تولّيتم فانّما على رسولنا البلاغ المبين﴾.(۱۰)

اور اطاعت کرو اللہ تعالیٰ کی اور اطاعت کرو رسول کی پھر اگر تم نے روگردانی کی (تو تمہاری قسمت) ہمارے رسول کے ذمہ فقط کھول کر پیغام پہنچانا ہے۔(۱۱)

﴿يا أيها الذين آمنوا أطيعوااللّه وأطيعو االرسول ولا تبطلوا أعمالكم﴾(۱۲)

اے ایمان والو! اطاعت کرو اللہ کی اور اطاعت کرو رسول کی اور نہ ضائع کرو اپنے عملوں کو(۱۳)

﴿ قل أطيعوااللّه وأطيعواالرسول فإن تولّوا فإنما عليه ما

حمّل وعليكم ما حمّلتم وإن تطيعوهُ تهتدوا وما على الرسول إلا البلاغ المبين﴾(۱۴)

فرما دیجئے تم اللہ کی اطاعت کرو اور رسول ﷺ کی اطاعت کرو پھر اگر تم نے (اطاعت) سے روگردانی کی تو (جان لو) رسول ﷺ کے ذمہ وہی کچھ ہے جو ان پر لازم کیا گیا اور تمہارے ذمہ وہ ہے جو تم پر لازم کیا گیا ہے۔ اور اگر تم ان کی اطاعت کرو گے تو ہدایت پا جاؤ گے اور رسول ﷺ پر (احکام کو) صریحاً پہنچا دینے کے سوا (کچھ لازم) نہیں ہے۔

﴿قل أطيعوا اللّٰه والرسول فإن تولّوا فإن الله لا يحب الكافرين﴾(۱۵)

کہہ دو کہ خدا اور اس کے رسول کا حکم مانو، اگر نہ مانیں تو خدا بھی کافروں کو دوست نہیں رکھتا۔

﴿وأطيعوا اللّٰه والرسول لعلكم ترحمون﴾(۱۶)

اور خدا اور اس کے رسول کی اطاعت کرو تاکہ تم پر رحمت کی جاسکے۔

﴿وأطيعوا اللّٰه ورسوله إن كنتم مؤمنين﴾(۱۷)

اگر ایمان رکھتے ہو تو خدا اور اس کے رسول کے حکم پر چلو۔

﴿يا أيها الذين آمنوا أطيعوا اللّٰه ورسوله ولا تولوا عنه وأنتم تسمعون﴾(۱۸)

ایمان دارو! اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کرو اور اس سے روگردانی نہ کرو اور تم سن رہے ہو۔ (۱۹)

﴿وأطيعوا اللّٰه ورسوله ولا تنازعوا فتفشلوا﴾(۲۰)

اور خدا اور اس کے رسول کے حکم پر چلو اور آپس میں جھگڑا نہ کرنا، ایسا کرو گے تو بزدل ہو جاؤ گے۔ (۲۱)

﴿وأطيعوا اللّٰه ورسوله واللّٰه خبير بما تعملون﴾(۲۲)

اور خدا اور اس کے رسول کی فرمانبرداری کرتے رہو اور جو کچھ تم کرتے ہو۔ خدا اس سے باخبر ہے۔

مذکورہ بالا تمام آیات میں جہاں اللہ کی اطاعت کا حکم ہے وہاں ساتھ ہی رسول ﷺ کی اطاعت کا بھی حکم ہے جسکا مطلب ہے کہ جس طرح اللہ کی اطاعت تم پر فرض ہے اسی طرح رسول ﷺ کی اطاعت بھی فرض ہے اور اللہ کی اطاعت کے ساتھ رسول ﷺ کی اطاعت کو ہر جگہ ذکر کرنا اس بات پر بھی دلالت کر رہا ہے کہ آپ ﷺ کی سنت کو قانون سازی اسلام میں بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے آپ ﷺ کے فرامین وسنت پر عمل کرنا ہی اصل میں اطاعت رسول ہے جو کہ اصل میں درس قرآن پر ہی عمل کرنا ہے ان آیات قرآنیہ سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ حضور ﷺ کی اطاعت کی بھی اپنی الگ مستقل حیثیت ہے اور اللہ کے اوامر ونواہی کے علاوہ رسول اکرم ﷺ کے بھی اوامر ونواہی ہیں اگر اللہ تعالیٰ کے اُوامرونواہی کے علاوہ رسول ﷺ کے اُوامر ونواہی نہ ہوتے اور رسول ﷺ کے اُوامر ونواہی وہی ہوتے جو قرآن میں ہیں تو وہ اللہ کی اطاعت شمار ہوتی۔ پھر رسول ﷺ کی اطاعت کا الگ ذکر کوئی معنی نہ رکھتا چنانچہ امام شاطبی فرماتے ہیں۔

وسائر ما قرن فيه طاعة الرسول بطاعة الله فهو دال أن طاعة الله ما أمر به ونهى عنه فى كتابه وطاعة الرسول ما أمر به ونهى عنه مما جاء به ما ليس فى القرآن إذ لو كان فى القرآن لكان من طاعة الله (۲۳)

ترجمہ: وہ تمام آیات جن میں رسول ﷺ کی اطاعت کو اللہ کی اطاعت کے ساتھ ملا کر بیان کیا گیا ہے وہ اس بات پر دلالت کرتی ہیں کہ اللہ کی اطاعت ان امور کو بجا لانا یا ان امور سے رک جانا ہے جو اس کتاب قرآن میں مامور یا ممنوع ہیں اور رسول ﷺ کی اطاعت ان امور میں ہے جن کا اس (رسول) نے حکم دیا ہے یا جن سے منع کیا ہے۔ اور قرآن میں مذکور نہیں اگر قرآن میں مذکور ہوتے تو یہ اللہ کی اطاعت ہوتی (نہ کہ رسول ﷺ کی)

ارشاد خداوندی

﴿فلا وربک لا یؤمنون حتیٰ یُحکّموك فیما شجر بینهم ثم لا یجدوا فی أنفسهم حرجاً مما قضیت ویسلموا تسلیما﴾(۲۴)

پس (اے حبیب) آپ کے رب کی قسم یہ لوگ مسلمان نہیں ہو سکتے یہاں تک کہ وہ اپنے درمیان واقع ہونے والے ہر اختلاف میں آپ کو حاکم بنالیں پھر اس فیصلہ سے جو آپ صادر فرمائیں اپنے دلوں میں کوئی تنگی نہ پائیں اور (آپ کے حکم کو) بخوشی پوری فرمانبرداری کے ساتھ قبول کرلیں۔

جب حضور نبی اکرم ﷺ نے کافروں اور ذمیوں کے ساتھ معاہدہ فرمایا یا ان کو امان دی تو اس معاہدہ یا امان کی نسبت اللہ کی طرف فرمائی اور معاہدہ میں یوں درج کروایا۔

وإن لکم ذمة اللّٰه و ذمة محمد رسول اللّٰه (۲۵)

بے شک تمہارے لئے اللہ کا ذمہ ہے اور اس کے رسول محمد ﷺ کا ذمہ ہے۔

یہی وجہ ہے کہ اللہ تعالی نے آپکی معصیت کو اپنی معصیت کے ساتھ اور آپکے معاہدات سے اعلان برات کو اپنے اعلان برات کے ساتھ ذکر کیا ہے۔

﴿براء ۃ من اللّٰه ورسوله﴾(۲۶)

بیزاری کا حکم سنانا ہے اللہ اور اس کے رسول کی طرف سے (۲۷)

حضور ﷺ نے ایک معاہدہ میں یوں درج فرمایا

فإنه أمن بذمة اللّٰه وذمة محمد ومن رجع عن دینه فإن ذمة اللّٰه وذمة رسوله منه بریئة(۲۸)

وہ اللہ کی پناہ اور محمد کی پناہ میں مامون ہے اور جو اپنے دین سے پھر گیا اس سے اللہ اور اس کے رسول ﷺ کا ذمہ اٹھ گیا.

فإنه آمن بأمان اللّٰه ومحمد رسول اللّٰه (۲۹)

وہ اللہ اور اس کے رسول محمد ﷺ کے امان میں مامون ہے۔

وإن الله جار لمن بر واتقى ومحمد رسول الله (۳۰)

جو اس دستور کے ساتھ وفا شعار رہے اور نیکی اور امر پر کار بند رہے اللہ اور اس کا رسول محمد ﷺ اس کے محافظ و نگہبان ہیں۔

امام احمد بن حنبل نے بھی آپ ﷺ کے الفاظ ایک معاہدہ میں یوں نقل فرمائے۔

فأنتم آمنون بأمان الله وآمان رسوله(۳۱)

پس تم اللہ اور اس کے رسول کی امان میں ہو۔

مذکورہ بالا عبارت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اللہ کے رسول ﷺ کا معاہدہ اور ذمہ اللہ ہی کا معاہدہ اور ذمہ ہے حالانکہ کافروں اور ذمیوں کے ساتھ معاہدہ تو حضور ﷺ ہی فرماتے تھے مگر حضور ﷺ نے اپنے ساتھ اللہ کے ذمہ کے الفاظ درج کروا کر واضح فرما دیا ہے کہ میرا معاہدہ اللہ کا معاہدہ ہے اس سے بھی آپ ﷺ کی سنت اور شان حاکمیت کی ضرورت واہمیت واضح ہو جاتی ہے۔

دوسری جگہوں پر اللہ تعالیٰ اپنے محبوب ﷺ کی اطاعت اور سنت پر عمل کرنے کے بارے یوں فرماتے ہیں۔

﴿من يطع الرسول فقد أطاع الله﴾ (۳۲)

جس نے رسول کی اطاعت کی اس نے دراصل خدا کی اطاعت کی (۳۳)

﴿وما أرسلنا من رسول إلا ليطاع بإذن الله﴾(۳۴)

اور ہم نے جو رسول بھیجا ہے اسے لئے بھیجا ہے کہ خدا کے فرمان کے مطابق اسکا حکم مانا جائے (۳۵)

اسی مضمون کی مزید تائید درج ذیل حدیث سے بھی ہوتی ہے۔

فمن أطاع محمداً فقد أطاع الله، ومن عصى محمداً فقد عصى الله(۳۸)

جس نے محمد ﷺ کی اطاعت کی اس نے یقیناً اللہ کی اطاعت کی اور جس نے محمد ﷺ کی نافرمانی کی اس نے یقیناً اللہ تعالیٰ کی نافرمانی کی۔

حضرت ابو ہریرہؓ روایت فرماتے ہیں کہ فرمایا حضور ﷺ نے

من أطاعني فقد أطاع الله ومن عصاني فقد عصى الله (۳۹)

جس شخص نے میری اطاعت کی اس نے اللہ کی اطاعت کی اور جس نے میری نافرمانی کی اس نے اللہ کی نافرمانی کی۔

اللہ تعالیٰ نے نہ صرف آپ ﷺ کی اطاعت کا حکم دیا ہے بلکہ اپنی محبت کیلئے آپ ﷺ کی اتباع اور اطاعت کو لازمی شرط قرار دیا ہے اور آپ ﷺ کی اطاعت کو ایمان وہدایت کی علامت اور فوز عظیم قرار دیا ہے۔

ارشاد الٰہی

﴿قل إن كنتم تحبُونَ اللّهَ فاتَّبِعُوني يحببكُم الله ﴾(۴۰)

فرما دیجئے اگر تم اللہ سے محبت کرتے ہو تو میری پیروی کرو اللہ تمہیں محبوب بنالے گا(۴۱)

﴿وأطيعوا الله ورسوله إن كنتم مؤمنين﴾(۴۲)

اور اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کیا کرو اگر تم ایمان والے ہو(۴۳)

﴿أطيعوا الله والرسول لعلكم ترحمون﴾(۴۴)

اور اللہ کی اور رسول کی فرمانبرداری کرتے رہو تاکہ تم پر رحم کیا جائے۔(۴۵)

﴿ومن يطع الله والرسول فأولئک مع الذين انعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين﴾(۴۶)

اور جو کوئی اللہ اور رسول کی اطاعت کرلے تو یہی لوگ (روز قیامت) ان (ہستیوں) کے

ساتھ ہوں گے جن پر اللہ نے (خاص) انعام فرمایا ہے جو کہ انبیاء، صدیقین شہداء، اور صالحین، ہیں(۴۷)

﴿تلک حدود اللّٰه ومن یطع اللّٰه ورسوله یذخله جناتٍ تجری من تحتها الأنهار خالدین فیهاوذلک الفوز العظیم﴾(۴۸)

یہ اللہ کی (مقرر کردہ) حدیں ہیں اور جو کوئی اللہ اور اس کے رسول کی فرمانبرداری کرلے اسے وہ بہشتیوں میں داخل فرمائے گا جن کے نیچے نہریں رواں ہیں ان میں ہمیشہ رہیں گے اور یہ بڑی کامیابی ہے(۴۹)

﴿ومن یطع اللّٰه ورسوله ویخش اللّٰه ویتقه فأولئک هم الفائزون﴾(۵۰)

جو شخص اللہ اور اسکے رسول کی اطاعت کرتا ہے اور اللہ سے ڈرتا ہے اور اس کا تقویٰ اختیار کرتا ہے پس ایسے ہی لوگ مراد پانے والے ہیں (۵۱)

﴿وإن تطیعوا اللّٰه ورسوله لا یلتکم من أعمالکم شیئاً إن اللّٰه غفور رحیم﴾(۵۲)

اگر تم اطاعت کروگے اللہ اور اس کے رسول کی تو وہ ذرا کمی نہیں کرے گا تمہارے اعمال میں بیشک اللہ تعالیٰ غفور ورحیم ہے(۵۳)

﴿وأطیعوا اللّٰه ورسوله واللّٰه خبیر بما تعملون﴾(۵۴)

اور اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کرتے رہو اور اللہ تمہارے سب کاموں سے اچھی طرح خبردار ہے(۵۵)

﴿یا أیها الذین آمنوا أطیعوا اللّٰه ورسوله ولا تولّوا عنه وأنتم تسمعون﴾(۵۶)

اے ایمان والو! تم اللہ کی اور اس کے رسول کی اطاعت کرو اور اس سے روگردانی مت کرو حالانکہ تم سن رہے ہو(۵۷)

﴿قل أطیعوا اللّٰه والرسول فإن تولوا فإن اللّٰه لا یحب الکافرین﴾(۵۸)

آپ فرمادیں کہ اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کرو پھر اگر وہ روگردانی کریں تو اللہ کافروں کو پسند نہیں کرتا(۵۹)

﴿من یطع اللہ ورسولہ یدخلہ جناتٍ تجری من تحتھا الأنھار ومن یتولَّ یعذِّبہ عذاباً ألیما﴾(۶۰)

جو شخص اطاعت کرتا ہے اللہ اور اس کے رسول کی داخل فرمائے گا اسے باغات میں رواں ہیں جن کے نیچے نہریں اور جو شخص روگردانی کرے گا اللہ تعالیٰ اسے دردناک عذاب دے گا(۶۱)

اللہ تعالیٰ نے حضور ﷺ کی اطاعت کو ایمان اور کامیابی کی لازمی شرط قرار دیا ہے اسی طرح آپ ﷺ کے حکم کی معصیت کو گمراہی قرار دیا ہے اور آپ ﷺ کے حکم کی معصیت اور مخالفت کو اپنے حکم کی معصیت اور مخالفت قرار دیا ہے اور اس پر سخت وعید سنائی۔

ارشاد خداوندی

﴿ومن یعص اللہ ورسولہ فقد ضل ضلالاً مبیناً﴾(۶۲)

اور جو نافرمانی کرتا ہے اللہ اور اس کے رسول کی تو وہ کھلی گمراہی میں مبتلا ہو گیا(۶۳)

﴿ومن یعص اللہ ورسولہ ویتعد حدودہ یدخلہ ناراً خالداً فیھا ولہ عذاب مھین﴾(۶۴)

اور جو کوئی اللہ اور اس کے رسول کی نافرمانی کرے اور اس کے حدود سے تجاوز کرے اسے وہ دوزخ میں داخل فرمائے گا۔جس میں وہ ہمیشہ رہے گا اور اس کیلئے ذلت انگیز عذاب ہے(۶۵)

﴿إلا بلاغا من اللہ ورسلٰتہ ومن یعص اللہ ورسولہ فإن لہ نار جھنم خالدین فیھا أبداً﴾(۶۶)

البتہ میرا فرض صرف یہ ہے کہ پہنچا دوں اللہ کے احکام اور اس کے پیغامات پس (اب) جس نے اللہ اور اس کے رسول کی نافرمانی کی تو اس کیلئے جھنم کی آگ ہے جس میں یہ (نافرمان) ہمیشہ رہیں گے۔(۶۷)

﴿إن الذين يحادّون اللّٰه ورسوله كبِتوا كما كُبِتَ الذين من قبلِهم وقد أنزلنا آيات بيناتٍ وللكافرين عذابٌ مهين﴾(۶۸)

بیشک جو لوگ مخالفت کر رہے ہیں اللہ اور اس کے رسول کی انہیں ذلیل کیا جائے گا جس طرح ذلیل کئے گئے وہ (مخالفین) جو ان سے پہلے تھے اور بے شک ہم نے اتاری ہیں روشن آیتیں اور کفار کیلئے رسوا کن عذاب ہے۔(۶۹)

﴿ذلک بأنهم شاقُّوا اللّٰه ورسوله ومن يشاقِّ اللّٰه فإن اللّٰه شديد العقاب﴾(۷۰)

یہ سزا اس لئے دی گئی کہ انہوں نے مخالفت کی تھی اللہ اور اس کے رسول کی اور جو اللہ کی مخالفت کرتا ہے تو اللہ عذاب دینے میں بڑا سخت ہے(۷۱)

﴿الم يعلموا أنه من يُحادِدِ اللّٰه ورسوله فإن له نار جهنم خالداً فيها﴾(۷۲)

کیا وہ نہیں جانتے کہ جو شخص اللہ اور اس کے رسول کی مخالفت کرتا ہے تو اس کیلئے دوزخ کی آگ (مقرر) ہے۔جس میں وہ ہمیشہ رہنے والا ہے۔(۷۳)

﴿إن الذين يحادُّون اللّٰه ورسوله أولئک في الأذلين﴾(۷۴)

بے شک جو لوگ مخالفت کرتے ہیں اللہ اور اس کے رسول کی وہ ذلیل ترین لوگوں میں شمار ہوں گے(۷۵)

متذکرہ بالا آیات جن میں اللہ تعالی نے نبی کریم ﷺ کی اطاعت کو اپنی اطاعت کے ساتھ اور اپنے رسول ﷺ کی اذیت ومعصیت کو اپنی اذیت ومعصیت کے ساتھ متصل بیان کیا ہے۔ جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اللہ اور اس کے رسول ﷺ کا حکم باہم لازم وملزوم ہے چنانچہ علامہ ابن تیمیہ لکھتے ہیں۔

حق اللّٰه وحق رسوله متلازمان (۷۶)

اللہ اور اس کے رسول کا حکم باہم لازم وملزوم ہے

مزید فرماتے ہیں

جهة حرمة اللّه تعالی ورسوله له جهة واحدة ومن اذی الرسول فقد اذی اللّه ومن أطاعه فقد أطاع اللّه لأن الأمة لا يصلون بينهم وبين ربهم إلا بواسطةالرسول ليس لا حد منهم طريق غيره ولا سبب سواء ه فقد أقامه اللّه مقام نفسه فی أمره ونهيه واخباره وبيانه فلا يجوز أن يفرق بين اللّه والرسول فی شیء من هذه الأمور.(۷۷)

اللہ تعالی کے احترام اور اسکے رسول کے احترام کی جہت ایک ہی ہے جس نے رسول ﷺ کو اذیت دی اسنے اللہ کو اذیت دی اور جس نے رسول ﷺ کی اطاعت کی اس نے اللہ کی اطاعت کی کیونکہ واسطہ رسول کے بغیر امت اپنے رب تک نہیں پہنچ سکتی امت میں کسی کیلئے بھی رسول کے طریق کے سوا کوئی طریق اور ذریعہ نہیں بس اللہ نے اپنے امر میں ، اپنے نہی میں ،خبر دینے میں اور کسی بھی امر کے بیان و وضاحت میں حضور ﷺ کو اپنا قائم مقام مقرر فرمایا ہے لھذا ان امور میں سے کسی ایک امر میں بھی اللہ اور اسکے رسول ﷺ کے درمیان فرق کرنا جائز نہیں۔

اسلامی قانون سازی میں سنت رسول ﷺ کی ضرورت واہمیت کو مزید دیکھنا ہے تو حرمت شراب کے حکم کے بارے ملاحظہ فرمائیں۔حرمت شراب کا حکم تو قرآن مجید میں ہے۔

﴿إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه﴾(۷۸)

بیشک شراب اور جوا اور (عبادت کیلئے) نصب کیے گئے بت اور (قسمت معلوم کرنے کیلئے) فال کے تیر (سب) ناپاک شیطانی کام ہیں ۔سوتم ان سے (کلیتًا) پرہیز کرو(۷۹)

لیکن قرآن مجید میں شراب پینے کی سزا کسی جگہ بیان نہیں کی گئی ۔اس کا تعین

حضور ﷺ نے فرمایا جو کہ اسی (۸۰) کوڑے ہے۔

حدیث نبوی

عن أنس بن مالک : أن النبی أتی برجل قد شرب الخمر فجلده بجریدتین نحو أربعین، قال : وفعله أبوبکر فلما کان عمر استشار الناس فقال عبدالرحمن : أخف الحدود ثمانین، فأمر به عمر (۸۰)

حضرت انس بن مالکؓ بیان کرتے ہیں کہ نبی کریم ﷺ کے پاس ایک شخص کو لایا گیا۔ جس نے شراب پی رکھی تھی آپ ﷺ نے اس کو دو چھڑیوں سے چالیس بار مارا، حضرت انسؓ کہتے ہیں کہ حضرت ابوبکرؓ نے بھی اسی طرح کیا جب حضرت عمرؓ کا دور خلافت آیا تو انہوں نے (اس بارے میں) لوگوں سے مشورہ کیا تو حضرت عبدالرحمٰنؓ نے کہا: کم از کم حد اسی (۸۰) کوڑے ہے۔ پھر حضرت عمرؓ نے (مجرم کو) اسّی کوڑے مارنے کا حکم دیا۔

عن الحسن قال هم عمر بن الخطاب أن یکتب فی المصحف أن رسول الله ضرب فی الخمر ثمانین (۸۱)

حضرت حسن بصریؒ بیان کرتے ہیں کہ حضرت عمر بن خطابؓ نے یہ ارادہ کیا کہ مصحف میں یہ لکھ دیں کہ رسول ﷺ نے شراب نوشی پر اسّی کوڑے مارے۔

حقیقت میں ابتدائے اسلام میں رسول ﷺ نے شراب نوشی کی کوئی معین حد مقرر نہیں فرمائی تھی۔ بعد میں حضور اکرم ﷺ نے اسّی کوڑے مقرر فرمادئے۔ جیسا کہ عبداللہ بن عمرؓ کی روایت سے ظاہر ہے۔

عن عبدالله بن عمر و أن النبی ﷺ قال : من شرب خمر فاجلدوه ثمانین (۸۲)

حضرت عبداللہ بن عمروؓ بیان کرتے ہیں کہ نبی اکرم ﷺ نے فرمایا جس شخص نے شراب پی اسے اسّی کوڑے مارو۔

اسی طرح حدِ رجم یعنی شادی شدہ مرد وعورت کو زنا کی صورت میں سنگسار کرنے کی سزا اور مرتد کی سزائے موت بھی سنت نبوی ﷺ سے ثابت ہے۔ اور اسے حضور اکرم ﷺ نے اپنے تشریعی (قانون سازی) اختیار سے متعین کیا ہے۔

اسی طرح اسلامی شریعت کے مطابق قاتل، مقتول کی وراثت سے محروم ہو جاتا ہے۔ ارشاد نبوی ہے۔

لا یرث القاتل شیئاً(۸۳)

قاتل (مقتول) کا وارث نہیں

دوسری جگہ پر فرمایا۔

لیس لقاتل میراث(۸۴)

قاتل کیلئے میراث نہیں۔

پھر ان الفاظ میں فرمایا۔

لیس للقاتل شیء(۸۵)

قاتل کیلئے (مقتول کی وراثت سے) کچھ نہیں۔

شرعاً ہر مرنے والے کے ورثاء اس وراثت کے حقدار ہیں لیکن اگر مرنے والا مقتول ہو اور اسکو قتل بھی اسکے وارث نے کیا ہو تو اب وارث اپنے مقتول کی وراثت سے محروم ہو جائے گا۔ قاتل وارث کی وراثت سے محرومی قرآن مجید میں بیان نہیں کی گئی۔ حضور ﷺ نے ہی یہ حکم صادر فرمایا کہ قاتل، قتل کرنے کے سبب وراثت سے محروم ہوگیا۔

ایک دفعہ ایک خاتون (دادی)، حضرت ابوبکر صدیقؓ کے پاس حاضر ہوئی اور میراث میں سے اپنا حصہ پوچھا تو آپ نے یوں فرمایا:

عن قبيضة بن ذويب، إنه قال: جاءت الجدة إلى أبى بكر الصديق تسئاله ميراثها فقال لها أبو بكر: مالک فی کتاب الله شیء وما علمت لک فی سنة رسول الله شیئاً فارجعی حتی أسأل الناس فسأل الناس فقال المغيرة بن شعبة، حضرت رسول الله اعطاها السدس فقال أبوبكر هل معک غيرك؟ فقال محمد بن مسلمة الأنصاری فقال مثل ما قال المغيرة فأنفذه لها أبو بكر الصديق(٨٦)

قبیضۃ بن ذویب سے روایت ہے کہ ایک دادی اپنا حصہ پوچھنے کیلئے حضرت اُبوبکر صدیقؓ کی خدمت میں حاضر ہوئی۔ حضرت اُبوبکر نے فرمایا کہ اللہ کی کتاب میں تمہارے لئے کچھ نہیں ہے اور میرے علم میں کوئی ایسی رسول اللہ ﷺ کی سنت بھی نہیں۔تم جاؤ میں لوگوں سے پوچھتا ہوں آپ نے لوگوں سے پوچھا تو حضرت مغیرۃ بن شعبۃؓ نے کہا کہ میرے سامنے رسول اللہ ﷺ نے چھٹا حصہ دلایا۔ حضرت ابو بکر صدیقؓ نے فرمایا کہ تمہارے ساتھ کوئی اور بھی تھا؟ پس حضرت محمد بن سلمہ انصاریؓ نے حضرت مغیرۃؓ کی تصدیق کی ۔ حضرت ابوبکر صدیق نے دادی کو حصہ دلا دیا۔

حضرت عمر فاروقؓ نے قرآنی آیات کی درمیان اختلافات کے حل کے لئے حضور ﷺ کی سنت کو معیار قرار دیا۔

سيأتى ناس يجادلونكم شبهات القرآن فخذوهم بالسنن فإن أصحاب السنن أعلم بكتاب الله (٨٧)

عنقریب ایسے لوگ آئیں گے جو قرآنی آیات کے بارے شبہات پیدا کر کے تم سے بحث ومجادلہ کریں گے ایسے لوگوں پر حضور ﷺ کی سنن کے ذریعے گرفت کرو اسلئے کہ سنن والے اللہ کی کتاب کا زیادہ علم رکھتے ہیں۔

حضرت عثمانؓ کے نزدیک حضورﷺ کی سنت کی اہمیت کا یہ تصور تھا۔ جب حضرت عثمانؓ نے اصحاب سے یوں بیعت لی۔

يبايعك على سنة رسول الله والخليفين من بعده(۸۸)

ہم آپ کے ہاتھ پر رسول اللہﷺ کی سنت اور آپ کے بعد دونوں خلیفہ (ابوبکرؓ وعمرؓ) کے طریقے پر بیعت کرتے ہیں۔

حضرت علیؓ حضورﷺ کے سنت کو اعلیٰ مقام دیا کرتے تھے۔ اس کا اندازہ آپکے اس فیصلے سے لگایا جاسکتا ہے۔ جو آپ نے چند مرتد افراد کیلئے صادر فرمایا۔ کہ آپ نے انکو جلانے کا حکم دیا لیکن جب حضرت ابن عباسؓ نے حضورﷺ کا حکم سنایا تو آپ نے اپنا فیصلہ بدل دیا اس حکم کی تفصیل یہ ہے۔

فبلغ ابن عباس فقال لو كنت انا لم احرقهم لأن النبي ﷺ قال لا تعذبوا بعذاب الله ولقتلتهم كما قال النبي ﷺ من بدل دينه فاقتلوه(۸۹)

حضرت ابن عباسؓ بھی وہاں پہنچ گئے اور کہا اگر آپ کی جگہ میں ہوتا تو میں انہیں جلانے کا حکم نہ دیتا کیونکہ حضورﷺ نے فرمایا کہ اللہ کا عذاب مت دو اور میں انہیں اسکے بجائے قتل کرنے کا حکم دیتا کیونکہ آپﷺ نے فرمایا: ”جس نے اپنا دین بدل لیا اس کو قتل کردو۔

مذکورہ بالا تمام نصوص اس حقیقت کا واشگاف اعلان کرتی ہیں کہ قانون سازی کا حق حقیقتاً ایک ہی ہے جو خدا کو ہی حاصل ہے مگر اسے ہی اسکا رسولﷺ سیاسی، آئینی وتشریعی وقانونی تقاضوں کے تحت نیابتی حیثیت سے بروئے کار لاتا ہے۔ اس اعتبار سے اسلامی قانون سازی کی تکمیل ہی سنت رسولﷺ سے ہوتی ہے۔

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

حواشی

(۱) القرآن ، الأحزاب : ۲۱

(۲) انوار القرآن ، ڈاکٹر ملک غلام مرتضی ، ج : ۱ ، ص : ۵۴۵

(۳) القرآن ، الاعراف : ۱۵۷

(۴) احسن التفاسیر ، سید احمد حسن ، ج : ۲ ، ص : ۳۰۷

(۵) السنن الترمذی ، ابوعیسیٰ ترمذی ، ج : ۵ ، ص : ۳۸

المستدرک علی الصحیحین ، ابوعبداللہ محمد بن عبداللہ حاکم ، ج : ۱ ، ص : ۱۹۱

السنن ، ابوالحسن علی بن عمر دارقطنی ، ج : ۴ ، ص : ۲۸۶

شرح معانی الآثار ، ابوجعفر احمد بن محمد طحاوی ، ج : ۴ ، ص : ۲۰۸

تہذیب الکمال ، ابوالحجاج یوسف بن زکی مزی ، ج : ۶ ، ص : ۴۷

لسان المیزان ، احمد بن علی عسقلانی ، ج : ۱ ، ص : ۳

(۶) القرآن ، النساء : ۵۹

(۷) معارف القرآن ، مفتی محمد شفیع ، ادارۃ المعارف ، ج : ۲ ، ص : ۴۴۲

(۸) الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل ، امام جاراللہ محمد بن عمر بن محمد زمخشری ، ج : ۱ ، ص : ۵۲۴

(۹) تاریخ الخلفاء ، جلال الدین سیوطی ، ص : ۶۹

(۱۰) القرآن ، التغابن : ۱۲

(۱۱) تعارف القرآن ، حمید نسیم ، ج : ۵ ، ص : ۵۳۷

(۱۲) القرآن ، محمد : ۳۳

(۱۳) تفسیر ابن کثیر ، ابوالفداء عماد الدین ابن کثیر ، ترجمہ محمد جوناگڑھی ، ج : ۵ ، ص : ۱۱۵ ،

(۱۴) القرآن ، النور : ۵۴

(۱۵) القرآن ، آل عمران : ۳۲

(۱۶) القرآن، آل عمران: ۱۳۲

(۱۷) القرآن، الانفال : ۱

(۱۸) القرآن، الانفال : ۲۰

(۱۹) تفسیر حقانی، ابو محمد عبدالحق الحقانی، ج : ۲، ص: ۲۶۳

(۲۰) القرآن، الانفال: ۴۶

(۲۱) تفسیر کمالین شرح اردو تفسیر جلالین، جلال الدین سیوطی شرح محمد نعیم، ج: ۲،ص: ۳۶۱

(۲۲) القرآن، المجادلہ: ۱۳

(۲۳) الموافقات فی اصول الشریعة، ابی اسحٰق بن ابراہیم بن موسی شاطبی، ج: ۴،ص: ۱۰

(۲۴) القرآن، النساء: ۶۵

(۲۵) المصنف، ابوبکر عبداللہ بن محمد ابن ابی شیبہ، ج: ۷،ص: ۳۴۷

المعجم الکبیر، طرانی، سلیمان بن احمد، ج / ۱۷،ص: ۵۰

(۲۶) القرآن، التوبہ: ۱

(۲۷) درس قرآن، محمد احمد، ادارہ اشاعت القرآن، ج: ۴، ص: ۵۹۰

(۲۸) الطبقات الکبری، ابن سعد، ابوعبداللہ محمد، ج: ۱، ص: ۲۶۷

(۲۹) مجمع الزوائد، نور الدین علی بن اَبی بکر ہیثمی، ج: ۱،ص: ۳۰

(۳۰) السیرة النبویة، ابن ہشام، ج: ۳،ص: ۳۵

(۳۱) المسند، احمد بن حنبل، ابوعبداللہ بن محمد، ج: ۵،ص: ۳۶۳

(۳۲) القرآن، النساء: ۸۰

(۳۳) تفہیم القرآن، ابوالاعلی مودودی، ج: ۱، ص: ۳۷۵

(۳۴) القرآن، النساء: ۶۴

(۳۵) تذکیر القرآن، وحید الزمان، ج: ۱، ص: ۱۹۹

(۳۶) القرآن ، النساء: ۸۰

(۳۷) تفسیر ابن کثیر، ابن کثیر، ج:۱، ص: ۶۱۵

(۳۸) الصحیح البخاری، ج:۶، ص:۲۶۵۵

(۳۹) الصحیح البخاری، ص:۲۶۱۱، السنن النسائی ، ج: ۷، ص:۱۵۴

(۴۰) القرآن ، آل عمران :۳۱

(۴۱) تعارف القرآن ، حمید نسیم ، ج:۱، ص: ۳۴۷

(۴۲) القرآن ، الانفال :۱

(۴۳) عکسی قرآن مجید ، ترجمہ ، محمود الحسن ، ص: ۲۲۸

(۴۴) القرآن: آل عمران : ۱۳۲

(۴۵) تفسیر حقانی، ج:۲، ص: ۹۱

(۴۶) القرآن ، النساء: ۶۹

(۴۷) تفسیر احسن الکلام ، محمد جونا گڑھی، ص:۲۱۸

(۴۸) القرآن، النساء: ۱۳

(۴۹) قرآن کریم مع اردو ترجمہ وتفسیر ، محمد جونا گڑھی، ص :۲۰۹

(۵۰) القرآن، النور: ۵۲

(۵۱) قرآن مجید مترجم ، محمود الحسن اور شبیر احمد عثمانی، ص: ۴۶۳

(۵۲) القرآن، الحجرات : ۱۴

(۵۳) قرآن مجید، ترجمہ: فتح محمد جالندھری، ص:۳۷۷

(۵۴) القرآن، مجادلہ: ۱۳

(۵۵) محشیٰ بنام حدیث التفاسیر ، عبدالستار ، ترجمہ : شاہ رفیع الدین ، ج:۲، ص:۲۶۷

(۵۶) القرآن، الانفال: ۲۰

(۵۷) معارف القرآن، ج:۴، ص:۲۰۴

(۵۸) القرآن، آل عمران :۳۲

(۵۹) معارف القرآن، ج:۲، ص:۵۳

(۶۰) القرآن، الفتح: ۱۷

(۶۱) تفہیم القرآن ،ابو الاعلیٰ مودودی ج: ۵، ص:۵۴

(۶۲) القرآن، الاحزاب :۳۶

(۶۳) الکشاف، ج:۳، ص:۲۶۲

(۶۴) القرآن، النساء: ۱۴

(۶۵) معارف القرآن، ج:۲، ص:۱۲۳

(۶۶) القرآن، الجن: ۲۳

(۶۷) تفسیر جلالین ، جلال الدین سیوطی، ص :۵۷۳

(۶۸) القرآن، المجادلہ :۵

(۶۹) محشیٰ بنام حدیث التفاسیر، ج:۲ ، ص:۶۴۷

(۷۰) القرآن، الحشر: ۴

(۷۱) تفسیر کمالین ، ص:۵۴۶

(۷۲) القرآن، التوبۃ: ۶۳

(۷۳) تفہیم القرآن ج:۲، ص: ۲۱۰

(۷۴) القرآن، المجادلہ: ۲۰

(۷۵) قرآن مجید، ترجمہ، فتح محمد جالندھری، ص: ۸۱۷

(۷۶) الصارم المسلول ،ابن تیمیہ،، ص: ۴۱

(۷۷) ایضاً

(۷۸) القرآن، المائدہ: ۹۰

(۷۹) اسرار التنزیل محمد اکرم اعوان، ج:۲

(۸۰) الصحیح مسلم، ابن الحجاج قشیری، ۳: ۱۳۳۵

السنن ترمذی، ج:۴، ص:۴۸

(۸۱) المصنف، عبدالرزاق، ابوبکر بن ھمام، ج:۷، ص:۹۷۹

(۸۲) شرح معانی الآثار، ابوجعفر احمد بن محمد طحاوی، ج:۳، ص:۱۵۸

(۸۳) السنن ابوداؤد، سلیمان بن اشعث، ج:۴، ص:۱۸۹

السنن الکبری، بیہقی، ج:۶، ص:۲۲۰

الفردوس بمأثور الخطاب، ابوشجاع شیرویہ بن شہردار، ج:۳، ص:۴۱۱

(۸۴) السنن ابن ماجہ، ابوعبداللہ بن محمد بن یزید، ج:۲، ص:۸۸۴

المصنف، ابوبکر عبداللہ بن محمد بن ابی شیبہ، ج:۶، ص:۲۷۹

(۸۵) السنن، ابوداؤد، ج:۴، ص:۹۰

(۸۶) الموطاء مالک، انس بن مالک، ص:۲۲۷

(۸۷) السنن دارمی، ج:۱، ص:۶۲

مفتاح الجنۃ، سیوطی، ج:۱، ص:۵۹

(۸۸) الثقات، ابو حاتم التمیمی، ج:۲، ص:۲۴۳

التحفۃ اللطیفۃ، سخاوی، ج:۲، ص:۳۴۹

(۸۹) الصحیح البخاری، ج:۳، ص:۱۰۹۸

الصحیح ابن حبان، ج:۱۲، ص:۴۲۱

المستدرک علی الصحیحین، ج:۳، ص:۶۲۰

مصادر ومراجع

۱	القرآن الکریم مجمع الملک فہد لطباعۃ المصحف الشریف ۱۴۱۷ھ
۲	احسن التفاسیر ، سید احمد حسن ، مطبع طفیل آرٹ پرنٹرز لاہور، ۱۴۱۲ھ، ۱۹۹۲ء
۳	الاحکام ، ابن حزم ، علی بن احمد بن حزم ، ضیاء السنۃ ادارۃ الترجمہ والترجمہ والتعریف فیصل آباد پاکستان ،۱۴۰۴ھ
۴	اسرار التنزیل ، محمد اکرم اعوان ، ادارہ نقشبندیۃ اویسیہ دار العرفان منارہ چکوال ، ۱۹۹۹ء
۵	انوار القرآن ، ڈاکٹر ملک غلام مرتضیٰ ، ملک سنز لاہور پاکستان فروری ۱۹۹۶ء
٦	تاریخ الخلفاء ، جلال الدین السیوطی ، مکتبہ الشرق الجدید ، بغداد ،عراق ، سن اشاعت ندارد
۷	التحفۃ اللطیفۃ السخاوی ، مکتبہ العثمانیہ ، استنبول ، ترکی ، ۱۳۱۵ھ
۸	تذکیر القرآن ، وحید الزمان ، مکتبہ الرسالۃ ، جمعیۃ بلڈنگ ، دھلی ،۱۹۸۲ء
۹	تعارف القرآن ،حمید نسیم ،فضلی سنز لمیٹڈ اردو بازار کراچی ، دسمبر ۱۹۹۶ء
۱۰	تفسیر ابن کثیر ، ابو الفداء عماد الدین ابن کثیر ، ترجمہ محمد جونا گڑھی ، مکتبہ قدوسیہ اردو بازار لاہور سن اشاعت ندارد
۱۱	تفسیر احسن الکلام ، محمد جونا گڑھی دارالسلام پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز ، ریاض سعودی عرب ۱۹۹۶ء
۱۲	تفسیر حقانی ، ابو محمد عبدالحق الحقانی ، مکتبہ الحسن لاہور ، سن اشاعت ندارد

نمبر	کتاب
۱۳	تفسیر جلالین ، جلال الدین سیوطی ، ادارۃ الشؤن الاسلامیۃ دولۃ قطر ۱۹۹۵ء
۱۴	تفہیم القرآن ، ابو الاعلیٰ مودودی ، ادارہ ترجمان القرآن ، لاہور۱۹۸۲ء
۱۵	تفسیر کمالین شرح اردو تفسیر جلالین ، جلال الدین سیوطی شرح محمد نعیم دار الاشاعت اردو بازار کراچی۲۰۰۴ء
۱۶	تہذیب الکمال، ابو الحجاج یوسف بن زکی مزی، مؤسسۃ الرسالۃ، بیروت ۱۴۰۰ھ
۱۷	الثقات، محمد بن حبان ابو حاتم التمیمی ،دار الفکر، بیروت لبنان۱۹۷۵ء
۱۸	الجامع الصحیح ،ابوعیسیٰ محمد بن عیسیٰ ،ترمذی، دار احیاء التراث العربی، بیروت ،لبنان
۱۹	درس قرآن ، محمد احمد ، ادارہ اشاعت القرآن ،۴۲۷۔۱۷، بلاک ۴ شمالی ناظم آباد کراچی، ۱۹۸۹ء
۲۰	السنن، ابوعبداللہ محمد بن یزیدابن ماجہ، دار الکتب العلمیہ ، بیروت لبنان ۱۴۱۹ھ
۲۱	السنن ، ابوالحسن علی بن عمر دار قطنی ، دار المعرفہ ، بیروت ، لبنان ،۱۳۸۶ھ
۲۲	السنن ، سلیمان بن اشعث ابو داؤد، دار احیاء التراث العربی بیروت لبنان
۲۳	السنن ،ابو محمد عبداللہ بن عبدالرحمٰن دارمی، دار الکتب العربی، بیروت ، ۱۴۰۷ھ

۲۴	السنن، ابوعیسیٰ محمد بن عیسیٰ ترمذی، داراحیاء بیروت
۲۵	السنن الکبریٰ ، ابو بکر احمد بن حسین ، بیہقی ، مکتبہ دار الباز مکہ المکرّمہ ۱۴۱۴ھ
۲۶	السنن الکبریٰ احمد بن شعیب ، نسائی ، دار الکتب العلمیہ ، بیروت لبنان ، ۱۴۱۶ھ
۲۷	السیرۃ النبویۃ ، ابن ہشام، دار الاحیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۱۴۱۷ھ
۲۸	شرح معانی الآثار، ابوجعفر احمد بن محمد طحاوی ، دار الکتب العلمیہ ، بیروت لبنان ، ۱۳۹۹ھ
۲۹	الصارم المسلول ، ابن تیمیہ ، دار ابن حزم ، بیروت لبنان، ۱۴۱۷ھ
۳۰	الصحیح ، ابن حبان، ابو حاتم محمد بن حبان بن احمد بن حبان، مؤسسۃ الرسالۃ ، بیروت لبنان ،۱۴۱۴ھ/۱۹۹۳ء
۳۱	الصحیح ، ابومحمد عبداللہ بن اسماعیل البخاری، دار القلم ، بیروت لبنان ۱۴۰۱ھ
۳۲	الصحیح مسلم ، ابن الحجاج قشیری ، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۱۳۳۰ھ
۳۳	الطبقات الکبریٰ ، ابن سعد ، ابوعبداللہ محمد ، دار الریان للتراث قاہرہ، مصر، ۱۴۰۷ھ
۳۴	عکسی قرآن مجید، ترجمہ، محمود الحسن ، دار التصنیف لمیٹڈ، شاہراہ لیاقت صدر کراچی ،۱۳۳۶ھ

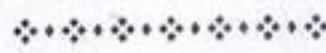
۳۵	الفردوس بماثور الخطاب، ابو شجاع شیرویہ بن شہردار دیلمی، دار الکتب العلمیہ بیروت ۱۹۸۶ء
۳۶	قرآن مجید، ترجمہ، فتح محمد جالندھری، تاج کمپنی کراچی
۳۷	قرآن مجید، مترجم ،شبیر احمد عثمانی، مکتبہ نورانی اچھرہ لاہور
۳۸	الکشاف ، ابو القاسم جار اللہ الزمخشری، انتشارات آفتاب تہران، سن اشاعت ندارد
۳۹	لسان المیزان ، احمد بن علی عسقلانی، موسسۃ الاعلمی ،بیروت لبنان ۱۴۰۶ھ
۴۰	مجمع الزوائد ،ہیثمی ،نورالدین علی بن ابی بکر ،دار الریان للتراث قاہرہ مصر، ۱۴۰۷ھ
۴۱	معارف القرآن ،مفتی محمد شفیع ،ادارۃ المعارف، احاطہ دار العلوم کراچی ۱۴۲۴ھ/۲۰۰۳ء
۴۲	المعجم الکبیر ،سلیمان بن احمد طبرانی، مکتبہ ابن تیمیہ ،قاہرہ مصر
۴۳	محشیٰ بنام حدیث التفاسیر ،عبدالستار ،اشاعت الکتاب السنۃ کراچی، سن اشاعت ندارد
۴۴	المستدرک علی الصحیحین ، ابوعبداللہ محمد بن عبداللہ حاکم، دارالکتب العلمیہ بیروت لبنان ،۱۳۹۹ھ
۴۵	المسند ،ابو عبداللہ محمد بن احمد بن حنبل، المکتب الاسلامی ،بیروت لبنان ۱۴۱۹ھ

۴۶	المصنف ،عبدالرزاق ابوبکر بن ھمام ،المکتب الاسلامی ، بیروت لبنان، ۱۴۰۳ھ
۴۷	المصنف ، ابوبکر عبداللہ بن محمد بن ابی شیبہ ،مکتبہ الرشید،ریاض سعودی عرب،۱۴۰۹ھ
۴۸	مفتاح الجنۃ ،سیوطی،الجامع الاسلامیہ،سعودی عرب،۱۳۹۹ھ
۴۹	الموافقات فی اصول الشریعۃ،ابی اسحٰق بن ابراہیم بن موسیٰ شاطبی، مطبع المدنی قاہرہ مصر،۱۹۶۹ء
۵۰	الموطا ، مالک ،انس بن مالک، دار احیاء التراث العربی ،بیروت ، باب میراث الجدۃ

مطلوب احمد

وقف اسلامی کی ضرورت و اہمیت

Waqf basically deals with the concept of reward in the life hereafter as well as in this world. Different forms of *Waqf* are deeply embedded in the early period of Islamic history. The Propeht Muhammad (PBUH) has considered *Waqf* as the essence and basis of *Infaq* (spending in the way of Allah). In this article meaning of Waqf and its significance in *Fiqah*, its importance in Islamic society has been discussed.

❖•❖•❖•❖•❖•❖

اسلام دین رحمت ہے اور اپنے ماننے والوں کو ایک امن، معتدل متوازن اور خوشحال معاشرے کے قیام کی تلقین کرتا ہے اور معاشرے کے مختلف طبقات میں ہر قسم کی ناہمواریوں اور ناانصافیوں کو دور کرنے کے لیے کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کرتا۔ اس مقصد کے تحت جہاں اسلام نے امر بالمعروف اور نہی عن المنکر کا اصول پیش کیا ہے اور جہاں یہ صدقات زکوۃ اور عشر ادا کرنے کا حکم دیا ہے۔ وہاں ایسے ادارے قائم کرنے کی تلقین بھی کی ہے جن سے رفاہ عامہ ،خدمت خلق اور حقوق العباد کی عملی بجاآوری ہوتی ہے ۔ایسے اداروں میں اسلامی وقف کو اولین حیثیت حاصل ہے ۔

وقف کا مقصد آخرت کا اجر وثواب اور دنیا میں مخلوق کی نفع رسانی ہے۔ وقف کے ذریعے انسان اپنی عارضی ملکیت کو (جو اس دنیا میں تصرف کرنے کے لیے اس کے

خالق و مالک نے عطا کی ہے) مالک حقیقی کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ ''الوقف لایملک'' وقف کا کوئی انسان مالک نہیں ہوتا۔ اس کا مالک صرف اللہ تعالیٰ ہی ہے اسی لیے وقف کوفروخت نہیں کیا جاسکتا۔ اس میں میراث جاری نہیں ہوتی اور اس کا تحفظ اس طرح کیا جاتا ہے کہ وہ وقف کرنے والے کے لیے صدقہ جاریہ بنا رہے۔ جس مقصد کے لیے وقف کیا گیا ہے وہ مقصد پورا ہوتا رہے اور اس کے ذریعہ سے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو فائدہ پہنچتا رہے۔

وقف کی تحریک اور اہمیت حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور صحابہ کرامؓ سے ملتی ہے۔ جنہوں نے وقف کو انفاق فی سبیل اللہ کی اساس و بنیاد قرار دیا کہ تمام اوقاف اسلامی کی حیثیت صدقہ جاریہ کی سی ہے کوئی عطیہ یا صرف مال اس وقت تک صدقہ نہیں ہوسکتا جب تک اس کی تہ میں انفاق فی سبیل اللہ کا خالص اور بے لوث جذبہ موجود نہ ہو چنانچہ وقف اسلام میں انفاق فی سبیل اللہ کی اصل روح ہے۔

وقف (Waqf) حَبس، ایک عربی مصدر ہے جس کے معنی روکنے اور باز رکھنے کے ہیں۔''(۱)

''المختار'' نے وقف کے بارے یوں لکھا۔

وقف اصل میں واقف کی ملکیت جائداد کوروک دینے اور بند کر دینا کے ہیں۔

حبس العین علی ملک الواقف''(۲)

ابراہیم مصطفیٰ نے وقف کے معنی اس طرح بیان کیے:

حبس العین علی ملک الواقف او علی ملک اللّٰہ تعالیٰ'' (۳)

اس کا مطلب یہ ہے کہ وقف سے مراد

کسی چیز کو محفوظ کرنے اور اسے ایک تیسرے آدمی کی ملک میں جانے سے بچانے کے ہیں۔(۴)

اصطلاحاً وقف سے مراد ہے۔

وہ سرکاری (یا بیت المال کی) اراضی جو مفتوح و مسخر ہونے پر بسبب حصول غلبہ، ملت اسلامیہ کی ملکیت قرار پائے، یا ایسے معاہدوں کی رو سے اس کی ملکیت ٹھہرے کہ ان کے سابق مالک خراج ادا کرنے کی شرط پر ان پر قابض رہیں گے، لیکن وہ نہ تو اپنے طور پر بیع کر سکیں گے اور نہ ان کو رہن رکھ سکیں گے۔(۵)

امام اعظمؒ نے وقف کے بارے یوں فرمایا:

هو حبس العين على ملك الواقف و التصدق بالمنفعة بمنزلته العارى

کسی مخصوص شے کی ملکیت کو واقف کے حق مین رو رکھنا اور اس کے منافع یا استفادہ کو محتاجوں پر خیرات میں یا دوسرے حسنات (نیک کاموں) میں صرف کیے جانے کے واسطے مخصوص کر دینا۔(۶)

فقہ مالکی کے مطابق وقت سے مراد یہ ہے۔

کوئی شخص اپنی کسی ملکیتی شے کے منافع کو خواہ وہ اجرت ہو یا پیداوار جتنی مدت کے لیے چاہے کسی مستحق کو دے دے۔(۷)

امام شافعی وقف کے بارے لکھتے ہیں۔

العطايا التى تتم بكلام المعطى دون ان يقبضها المعطى

وقف ان عطیات میں سے ہے کہ جو معطی کے محض کہنے سے مکمل ہو جاتے ہیں۔ ان پر کسی کا قبضہ ضروری نہیں ہوتا۔(۸)

دوسرے لفظوں میں شافعیہ کے نزدیک:

وقف اصل میں ایسے مال کو روکے رکھنے کا نام ہے جس سے نفع اٹھانا ممکن ہو اس طرح کہ وہ مال بعینہ باقی رہے اور اس کا مصرف مباح اور موجود ہو۔(۹)

امام احمد بن حنبل وقف کے بارے میں فرماتے ہیں:

"ھو تحبیس الاصل و تسبیل الثمرۃ ،یعنی اصل شے کومحفوظ رکھنا اور اس کے منافع کوتقسیم کرنا وقف ہے۔"(۱۰)

فقہ شیعہ میں وقف کے بارے یوں بیان کیا گیا:

" الوقف عقد ثمرتہ تحبیس الاصل و اطلاق المنفعۃ، یعنی وقف وہ عقد ہے جس ثمرہ تحبیس اصل اور اطلاق منفعت ہے۔ یعنی اسے مراد ہے شئے کی ذات کوروک لینا اور اس کے منافع کو چھوڑ دینا ہے۔"(۱۱)

مسلمان وقف ایکٹ ۱۹۱۳ء کی دفعہ ۲ میں وقف کی تعریف یوں بیان کی گئی:

wakf means the permanent dedication by a person professing the Mussalman faith of any property for any purpose recognized by the Mussalman Law as religious, pious or charitable.(۱۲)

وقف سے مراد کسی ایسے شخص کا جومذہب اسلام کا پیروہو، کسی جائداد کوکسی ایسی غرض کے لیے جو بروئے شرح محمدی،صالح یا خیراتی تسلیم کی جاتی ہو دواماً فی سبیل اللہ نذر کر دینا ہے۔(۱۳)

ان مختلف تعریفوں کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ وقف (جمع:اوقاف) سے مراد ایک ایسی چیز ہے جو خود کو قائم رکھتے ہوئے بعض منافع کے حصول کا ذریعہ بنتی ہے اور جس کی خرید وفروخت سے متعلق جملہ حقوق سے اس کا مالک کلی طور پر دست بردار ہو جاتا ہے اور یہ شرط لگا دیتا ہے کہ اس کا منافع مطلوبہ کارخیر پرصرف ہوتا رہے گا ،مگر وقف کا بنیادی مطلب وہ قانونی عمل ہے جس کے ذریعے ایک شخص کسی چیز کو وقف کرتا ہے۔

ضرورت واہمیت:

اسلامی اوقاف کی اصل بنیاد انفاق فی سبیل اللہ پر ہے اور تمام اوقاف کی

حیثیت صدقہ جاریہ کی حیثیت ہے کوئی عطیہ یا صرف مال اس وقت تک صدقہ نہیں ہوسکتا جب تک اس میں رضائے الٰہی شامل نہ ہو۔صدقہ اسلام کی اصطلاح میں وہ عطیہ ہے جو سچے دل اور خالص نیت کے ساتھ محض اللہ تعالیٰ کی خوشنودی کے لیے دیا جائے جس میں کوئی ریاکاری نہ ہو، کسی پر احسان نہ ہو اور دینے والا صرف اس لیے دے کہ وہ اپنے پروردگار کی خوشنودی کے حصول کا سچا اور سُچا جذبہ رکھتا ہو۔'' (۱۴) اسی لیے وقف کی تہہ میں صدقہ کا تصور شامل ہے۔

ارشاد خداوندی ہے:

لن تنالوا البر حتی تنفقوا مما تحبون (۱۵)

تم کامل نیکی کو ہرگز نہیں پہنچ سکتے جب تک تم اللہ تعالیٰ کے راستے میں وہ چیزیں خرچ نہ کرو جنہیں تم سب سے زیادہ عزیز رکھتے ہو۔(۱۶)

انفاق فی سبیل اللہ ایک مردحق کے ماتھے کا جھومر ہے۔اس کے اخلاق کا جوہر ہے اس کے ایمان کی نشانیوں میں سے ایک ظاہرہ نشانی ہے۔

ارشاد الٰہی ہے:

الذین یومنون بالغیب و یقیمون الصلوۃ و مما رزقنھم ینفقون (۱۷)

(اللہ تعالیٰ کے بندے وہ ہیں) جو غیب پر ایمان لاتے ہیں ۔نماز قائم کرتے ہیں اور اس میں سے خرچ کرتے ہیں جو ہم نے انہیں بطور رزق دے رکھا ہے۔(۱۸)

دوسرے جگہ ارشاد باریٰ تعالیٰ ہے:

و انفقوا فی سبیل اللہ و لا تلقوا بایدیکم الی التھلکۃ (۱۹)

اور اللہ کی راہ میں خرچ کرو اور اپنے ہاتھوں اپنے آپ کو ہلاکت میں نہ ڈالو۔(۲۰)

اللہ تعالیٰ نے انفاق فی سبیل اللہ کرنے والوں کی حوصلہ افزائی کی ہے:

مثل الذین ینفقون اموالھم فی سبیل اللّٰہ کمثل حبۃ انبتت سبع سنابل
فی کل سنبلۃ مائۃ حبۃ و اللّٰہ یضعف لمن یشاء و اللّٰہ واسع علیم (۲۱)

جولوگ اپنے مال اللہ کی راہ میں صرف کرتے ہیں ان کے خرچ کی مثال ایسی ہے جیسے ایک دانہ بویا جائے اور اس سے سات بالیں نکلیں اور ہر بال میں سو دانے ہوں اسی طرح اللہ جس کے عمل کو چاہتا ہے افزونی عطا فرماتا ہے وہ فراخ دست بھی ہے اور علیم بھی۔(۲۲)

دوسری جگہ پر سورۃ بقرہ میں ہی انفاق کو قرض حسنہ سے تعبیر کیا گیا:

من ذالذی یقرض اللّٰہ قرضا حسنا فیضعفہ لہ اضعا فا کثیرۃ (۲۳)

کون ہے جو اللہ کو قرض حسن دے کہ اللہ اس کو بڑھا کر اس کے لیے کئی گنا کر دے۔(۲۴)

مال کا خرچ خواہ اپنی ضروریات کی تکمیل میں ہو یا اپنے بال بچوں کی پرورش کے لیے یا اپنے اعزہ و اقرباء کی خبر گیری میں یا محتاجوں کی اعانت میں یا رفاہ عامہ کے کاموں میں یا اشاعت دین اور جہاد کے مقاصد میں، بہرحال اگر وہ قانون الٰہی کے مطابق ہو اور خالص خدا کی رضا کے لیے ہو تو اس کا شمار اللہ تعالیٰ کی راہ میں ہوگا۔

ان تبدوا الصدقت فنعما ھی و ان تخفوھا وتوتوھا الفقراء فھو خیر
لکم و یکفر عنکم من سیئاتکم و اللّٰہ بما تعملون خبیر (۲۵)

اگر اپنے صدقات علانیہ دو تو یہ بھی اچھا ہے لیکن اگر چھپا کر حاجت مندوں کو دو تو یہ تمہارے حق میں زیادہ بہتر ہے۔ تمہاری بہت سی برائیاں اس طرز عمل سے محو ہو جاتی ہیں اور جو کچھ تم کرتے ہو اللہ کو بہرحال اس کی خبر ہے۔(۲۶)

ارشاد خداوندی ہے:

الذین ینفقون اموالھم بالیل والنھار سراوعلانیھۃ فلھم اجرھم

عندربھم ولاخوف علیھم ولاھم یحزنون (۳۷)

جو لوگ اپنے مال شب و روز کھلے اور چھپے خرچ کرتے ہیں ان کا اجر ان کے رب کے پاس ہے اور ان کے لیے کسی خوف اور رنج کا مقام نہیں۔ (۳۸)

وقف کی ضرورت و اہمیت اب احادیث نبوی کی روشنی میں دیکھتے ہیں بخاری شریف میں وقف سے متعلق حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے ارشاد فرمایا:

تصدق باصلہ یباع ولایوھب ولایورث ولکن ینفق ثمرہ (۳۹)

اس کو اس طرح خیرات میں دو کہ نہ وہ فروخت ہوسکے نہ ہبہ کی جاسکے اور نہ اس میں وارثت جاری ہو بلکہ اس کا منافع لوگوں کو ملا کرے۔ (۴۰)

مدینہ مندرہ میں ہجرت کے بعد جب قلعہ خیبر فتح ہوا تو حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے وہاں کی نصف اراضی مجاہدین اسلام میں تقسیم فرمادی۔ حضرت عمرؓ کے حصہ میں جو قطعہ اراضی آیا وہ بڑا ثمر آور، قیمتی اور زرخیز تھا۔ لیکن وہ حکم خداوندی " لن تنالوا البر حتی تنفقوا مما تحبون" سن چکے تھے، چنانچہ اس حکم کی بجا آوری میں حضرت عمرؓ نے آپؐ سے مشورہ کیا۔" حضور صلی اللہ نے انہیں وقف کرنے کا مشورہ دیا تاکہ وہ صدقہ جاریہ رہے۔ حضرت عمرؓ نے اس قطعہ اراضی کو وقف کر دیا۔" (۴۱)

حدیث نبوی:

"عن ابن عمر رضی اللہ عنه ان عمر بن الخطاب اصاب ارضا بخیبر فاتی النبی صلی اللہ علیه وسلم یستأمرہ فیھا فقال: یارسول اللہ انی اصبت ارضا بخیبر لم اھب مالا قط انفس عندی منه فماتامر به قال: ان شئت حبست اصلھا وتصدقت بھا. قال فتصدق بھا عمر انه لا یباع ولایوھب ولایورث وتصدق بھافی الفقراء و فی القربی و فی الرقاب و فی سبیل اللہ و ابن السبیل و الضیف ولاجناح علی من ولیھا ان

یاکل منها بالمعروف و یطعم غیر متمول"(۴۲)

ابن عمر سے روایت ہے کہ حضرعمرؓ کو خیبر میں ایک زمین ملی۔ وہ حضورؐ سے مشورہ کرنے آئے اور کہنے لگے یا رسول اللہ میں نے خیبر میں ایک زمین پائی جس سے بڑھ کر عمدہ مال میں نے کبھی نہیں پایا تو آپؐ مجھ کو کیا مشورہ دیتے ہیں؟ آپؐ نے فرمایا اگر تو چاہے تو اصل زمین وقف کر دے اس کی آمدنی خیرات ہوتی رہی راوی نے کہا تو حضرت عمر نے اسے وقف کر دیا۔اس شرط پر کہ وہ زمین نہ بیع ہو سکے گی نہ ہبہ اور نہ کسی کو ترکے میں ملے گی۔ جو آمدنی ہو وہ محتاجوں اور ناطے والوں اور غلام لونڈیوں کے چھڑانے اور اللہ کی راہ میں یعنی مجاہدین کی خدمت اور مسافروں اور مہمانوں میں خرچ کی جائے اور جو کوئی اس زمین کا متولی ہو وہ اتنا کرسکتا ہے کہ دستور کے مطابق اس کی آمدنی میں کھائے اور کھلائے مگر دولت نہ جوڑے۔(۴۳)

ہجرت مدینہ کے بعد حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے ایک مسجد تعمیر کرنے کا ارادہ فرمایا اس کے لیے دو یتیموں سے قیمت ادا کر کے زمیں خریدی گئی۔ اس مسجد کی تعمیر میں صحابہؓ کے ساتھ آپؐ خود بھی شریک تھے۔ یہ مسجد نبوی کے نام سے مشہور ہوئی جو خود ہی ایک عظیم وقف ہے۔ہر آنے والی حکومت اور حکمران اس کی تعمیر و تزئین میں اضافہ کیا اور اس کے لیے باقاعدہ اوقاف بھی قائم کیے۔ یہاں تک کہ یہ عظیم مسجد دنیائے اسلام کے اہم اوقاف میں شامل ہوگئی۔(۴۴)

حضرت ابوبکر صدیقؓ نے بھی متعدد اوقاف قائم کیے۔مکہ اور مدینہ منورہ کے متعدد محلات اپنے غریب رشتہ داروں کے لیے وقف کیے۔(۴۵)

حضرت عثمانؓ کے وقف کے متعلق بیان کیا جاتا ہے۔فروہ بن اذینہ روایت کرتے ہیں کہ میں نے عبدالرحمٰن بن ابان بن عثمانؓ کے پاس ایک تحریر دیکھی تھی جس میں لکھا ہوا تھا۔

"بسم اللہ الرحمن الرحیم ھذا ماتصدق به عثمان بن عفان فی حیاته

تصدق بما له الذی بخیبر یدعی مال ابن ابی الحقیق علی ابنه ابان بن عثمان صدقه بتة بتلته لایشتری اصله ابدا و لایوهب ولایورث شهد علی بن ابی طالب واسامته بن زید و کتب"(۴۶)

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم یہ ہے کہ جو عثمان بن عفان نے اپنی زندگی میں صدقہ (وقف) کر دیا۔ انہوں نے اپنے بیٹے ابان بن عثمان پر خیبر میں واقع اپنا وہ مال صدقہ کیا جو "مال ابن ابی الحقیق" کہلاتا ہے نہ تو اس کے اصل کی کبھی خرید وفروخت کی جائے گی نہ ھبہ کیا جائے گا اور نہ ہی وراثت میں دیا جائے گا اس پر حضرت علی بن ابی طالب اور حضرت اسامہ بن زید گواہ ہیں اور اس کو لکھ دیا گیا۔(۴۷)

"حضرت علیؓ نے اپنی ایک جائداد جس کی آمدنی چالیس ہزار دینار سالانہ تھی امور خیر کے لیے وقف کر دی آپ نے مدینہ منورہ میں بئر ملک کھدوا کر مفاد عامہ کے لیے وقف کر دیا۔"(۴۸)

امام شافعیؒ فرماتے ہیں:

حضرت فاطمہؓ نے بھی اپنی زندگی میں آل ہاشم کے لیے ایک وقف قائم کیا تھا اور یہ کہ وہ زندگی بھر اپنے اس وقف کی متولیہ اور منتظمہ رہیں۔(۴۹)

ابوبکر الخصاف لکھتے ہیں:

حضرت زبیر بن عوامؓ نے اپنے مکانات اپنے بیٹوں پر وقف کر دیئے تھے کہ نہ تو انہیں بیچا جائے گا نہ ہی وراثت میں دیا جائے گا اور نہ ہبہ کیا جائے گا اور ان کی بیٹیوں میں سے جو خاوند کے بغیر ہو تو ان مکانات میں بغیر کسی ضرر (روک ٹوک) کے رہ سکے گی اور اگر اپنے خاوند کے گھر چلی جائے تو پھر ان مکانات میں اس کا حق نہ ہوگا۔(۵۰)

یحییٰ بن عبداللہ بن ابی قتادہ اپنے باپ سے روایت کرتے ہیں کہ:

"معاذ بن جبل انصار میں سے مالدار شخص تھے انہوں نے اپنا وہ گھر وقف کر دیا

جس کو ''دارالانصار'' کہا جاتا ہے اور جب حضرت معاذ والی القضاء (جج) تھے کہ ایک شخص نے اپنی زمین اپنے بیٹوں اور بیٹیوں پر وقف کر دی اور آپ نے اس کو جائز قرار دیا۔(۵۱)

اسلام کی پہلی تربیت گاہ دارارقم تھا جو کوہ صفا کے دامن میں واقع تھا۔ دعوت اسلام کی پوری تاریخ میں جو اہمیت اور اولیت اس مکان کو حاصل ہے وہ کسی دوسرے مکان کو حاصل نہیں ہے۔ یہی وہ جگہ تھی جہاں ہجرت سے پہلے نبی پاک صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم اور صحابہ کرامؓ کفار مکہ کے شر سے بچنے کے لیے جمع ہوتے اور اللہ کی عبادت کرتے اور یہی وہ مکان ہے جس کا ذکر حضرت عمرؓ کے اسلام لانے کے سلسلے میں آتا ہے۔ ''حضرت ارقمؓ نے اس مکان کو اپنے بیٹوں کی بہبود اور رفاہ کے لیے وقف علی الاولاد کر دیا تھا۔''(۵۲)

حضرت امیر معاویہؓ نے صحابہ کبار کے وظائف کے لیے وقف قائم کیا۔ آپ نے مساجد کی تعمیر کے لیے وقف قائم کیے۔ بصرہ کی جامع مسجد آپ کے جذبہ کار خیر کی زندہ مثال ہے۔'' انہوں نے نہر کظامہ، نہر ازرق اور نہر شہدا کھدوا کر عام لوگوں کے لیے وقف کر دیں۔''(۵۳)

ولید بن عبدالملک نے مسجد نبوی کی توسیع کا شاندار کارنامہ سرانجام دیا۔ حضرت عمر بن عبدالعزیز نے آس پاس کے حجرے اور زمینیں خرید کر مسجد نبوی کے اوقاف میں شامل کیں۔''(۵۴) کار خیر کا یہ سلسلہ لامتناہی چلتا رہا اور ''سلیمان بن عبدالملک خلیفہ مہدی عباسی، خلیفہ ہارون الرشید عباسی، مامون الرشید، علی بن عیسیٰ اور مستنصر باللہ نے مسلمانوں کی فلاح و بہبود کے لیے اوقاف قائم کیے۔''(۵۵)

تاریخ کے اوراق کا مطالعہ کرنے سے مسلم امراء و سلاطین کے جود و سخا اور کار خیر میں طبعی میلان کا پتہ چلتا ہے۔ ''جب کوئی سلطان تخت نشین ہوتا تو وہ دیگر امور

سلطنت سنبھالنے کے ساتھ ساتھ کار خیر کے لیے کچھ اوقاف ضرور قائم کرتا۔" (۵٦) اس ضمن میں سلطان نور الدین زنگی، سلطان صلاح الدین ایوبی، احمد بن طولون، ملک المنصور، عضدالدولہ، نظام الملک طوسی، سلطان فیروز شاہ تغلق، شیر شاہ سوری، جلال الدین اکبر، نور الدین محمد جہانگیر، شاہ جہاں، اورنگ زیب عالمگیر اور ملاجیون نے اوقاف قائم کیے اور وقف کے ساتھ ساتھ والیان ریاست نے بھی اس کار خیر میں دل کھول کر حصہ لیا۔ اس ضمن میں اوقاف ریاست بھوپال اور رام پور بہت مشہور ہیں۔" (۵۷)

قرآن و حدیث، تاریخ اور صحابہ کرامؓ کے حوالہ جات کی روشنی میں وقف کی ضرورت و اہمیت کھل کر سامنے آئی۔ ان تمام مذکورہ باتوں کا لب لباب یہ ہے کہ اسلام ایک ایسا دین ہے جس نے انفاق فی سبیل اللہ کی کسی نہ کسی شکل میں تلقین کی ہے۔ ایسی تلقین کے ثمرات کی شکل میں اوقاف قائم ہوئے۔

اوقاف کا ادارہ زندہ قوموں کے حساس قومی اور ملی جذبوں کا عکاس ادارہ ہے۔ اس ادارے سے معاشرے کے کمزور حصوں کو "آب حیات" ملتا ہے اور اس کے ذریعے قوم کی رگوں میں زندگی کے توانا جذبوں کی نشوونما ہوتی ہے۔ اس ادارے کے ذریعے مسجدیں آباد ہوتی ہیں، مدارس اور تعلیم گاہیں قائم کی جاتی ہیں، بیماروں کے علاج معالجے کے لیے ہسپتال، شفاخانے اور طبی ادارے کھولے جاتے ہیں۔ اس سے یتامیٰ، غرباء اور مساکین کی کفالت ہوتی ہے۔ نادار اور مفلوک الحال لوگوں کی مالی سرپرستی ہوتی ہے۔ معذوروں اور قوم کے کمزور افراد کے لیے تعلیم و تربیت کے ادارے کام کرتے ہیں۔ لوگوں کو روزگار اور وظائف ملتے ہیں۔ الغرض وہ تمام امور انجام پاتے ہیں جن سے قوموں کو زندگی ملتی ہے اور ملتیں بقائے دوام حاصل کرتی ہیں۔ معاشرہ میں معاشی ناہمواری اور اقتصادی بحران پر قابو پایا جاتا ہے۔

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

مصادر و مراجع

- القرآن الکریم، دارالشروق، بیروت، لبنان، ۱۳۹۹ھ/ ۱۹۷۹ء

۱۔ ابراہیم مصطفیٰ، المعجم الوسیط، المکتبۃ الاسلامیۃ، للطباعۃ والنشر والتوارخ، استانبول، ترکیا، ربیع الاول ۱۳۹۲ھ/ مایو ۱۹۷۲ء

۲۔ ابن قدامہ، المغنی، دارالکتب المصریۃ قاہرہ، ۱۳۶۷ھ

۳۔ ابن سعد، الطبقات الکبری، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۱۴۱۷ھ

۴۔ الجصاص، ابوبکر احمد بن علی الرازی، احکام القرآن، بیروت لبنان

۵۔ ابوبکر الخصاف، احکام الاوقاف، دیوان الاوقاف المصریہ، ۱۹۰۴ء

۶۔ ابن جوزی، عبدالرحمان بن علی بن محمد، وفاء الوفا، دارالکتب العلمیہ، بیروت، لبنان،

۷۔ ابن کثیر، عمادالدین ابوالفداء، تفسیر ابن کثیر، مترجم، مولانا محمد صاحب، مکتبہ قدوسیہ اردو بازار لاہور، طبع اول اگست ۱۹۹۴ء

۸۔ ابن ہمام، شیخ کمال الدین، فتح القدیر، مطبع محمودیہ تجاریہ مصر، ۱۳۵۶ھ

۹۔ ابن منظور، قاموس لسان العرب، دار صادر، بیروت، لبنان، ۱۳۰۰ھ

۱۰۔ ابو عبد اللہ محمد بن اسماعیل، صحیح البخاری، دارالکتاب العربی، بیروت، لبنان، ۱۴۲۵ھ/ ۲۰۰۴ء

۱۱۔ ابوعبداللہ محمد بن یزید، سنن ابن ماجہ، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان

۱۲۔ ابوعیسیٰ محمد بن عیسیٰ، سنن الترمذی، دار احیاء التراث العربی بیروت لبنان، رجب ۱۳۷۷ھ/ مارس ۱۹۵۸ء

۱۳۔ ابوالاعلیٰ مودودی، تفہیم القرآن، ادارہ ترجمان القرآن، لاہور، سن اشاعت نومبر ۱۹۸۲ء

۱۴۔ الرازی، محمد بن ابی بکر بن عبد القادر، مختار الصحاح، مرکز تحقیق التراث بدار الکتب المصریہ، ۱۹۷۶ء

۱۵۔ احمد بن محمد، الشرح الصغیر، دارالمعارف، مصر، ۱۹۷۴ء

۱۶۔ الشیرازی، ابی اسحٰق ابراہیم بن علی بن یوسف، المہذب، دارالکتب المصریۃ، ۱۹۵۹ء

۱۷۔ الشیرازی، کتاب التنبیہ، مطبع الواعظ، قاہرہ، مصر، ۱۳۲۲ھ

۱۸۔ السرخسی، شمس الدین، المبسوط، مطبع محمودیہ تجاریہ مصر، ۱۳۲۴ھ

۱۹۔ السیوطی، جلال الدین، تاریخ الخلفاء، مطبعۃ السعادۃ مصر، ۱۹۵۲ء

۲۰۔ امام ابن القاسم، المدونۃ الکبری، مطبعۃ السعادۃ مصر، ۱۳۲۳ھ

۲۱۔ امام احمد بن حنبل، معجم الفقہ الحنبلی، دارالفکر العربی قاہرہ مصر، ۱۳۲۳ھ

۲۲۔ امام مسلم بن الحجاج القشیری، صحیح مسلم، دار احیاء التراث العربی بیروت لبنان، ۱۳۷۰ھ

۲۳۔ الماوردی، الاحکام السلطانیہ، مطبع محمودیہ تجاریہ مصر

۲۴۔ امین احسن، تدبر قرآن، ادارہ فاران فاؤنڈیشن، فیروز پور روڈ، لاہور، ۱۴۰۳ھ/۱۹۸۳ء

۲۵۔ برہان الدین، علی بن ابی بکر المدغینانی، ھدایہ، مکتبہ علمیہ بیرون بوہڑ گیٹ، ملتان

۲۶۔ برہان الدین بن ابی بکر، کتاب الاسعاف فی احکام الاوقاف، دارالمعارف مصر

۲۷۔ تنزیل الرحمان، مجموعۂ قوانین اسلام، ادارہ تحقیقات اسلامی اسلام آباد، ۱۹۹۸ء

۲۸۔ جمال الدین محمد بن مکرم، لسان العرب، دارالسرور، بیروت، لبنان

۲۹۔ حسن رضا، احکام الاوقاف، مطبعۃ التفیض الاہلیہ بغداد، ۱۹۳۸ء

۳۰۔ حسن ابراہیم، ڈاکٹر، تاریخ اسلام، مکتبۃ النھضۃ المصریۃ، ۱۹۶۲ء

۳۱۔ داماد آفندی، مجمع الانہر، مطبع دیوان الاوقاف المصریہ، ۱۳۲۷ھ

۳۲۔ ڈی۔ ایف۔ ملا، محمڈن لاء، ترجمہ ایم۔ اے ملک ایڈووکیٹ، مطبوعہ لاہور، ۱۹۹۱ء

۳۳۔ سید قطب، تفسیر فی ظلال القرآن، ترجمہ پروفیسر منظور احمد، اسلامی اکادمی اردو بازار لاہور، ۱۹۸۹ء

۳۴۔ سید احمد احسن، احسن التفاسیر، ترجمہ: شاہ عبدالقادر، المکتبۃ السلفیہ شیش محل روڈ لاہور طبع دوم ۱۴۰۵ھ/ ۱۹۸۵ء

۳۵۔ شیخ نظام، فتاوی عالمگیری، مکتبہ حقانیہ محلہ جنگی پشاور

۳۶۔ شافعی، امام، کتاب الام، دارالفکر العربی قاہرہ مصر، ۱۳۲۱ھ

۳۷۔ شفیق العانی، احکام الاوقاف، مطبوعہ بغداد، عراق، ۱۹۶۰ء

۳۸۔ عبداللہ بن محمود بن مودود، الاختیار لتعلیل المختار، دیون الاوقاف المصریہ، ۱۹۵۱ء

۳۹۔ غلام عبدالحق، احکام وقف، ادارہ تحقیقات اسلامیہ اسلام آباد، ۱۹۹۹ء

۴۰۔ محمد بن یعقوب، القاموس المحیط، دار احیاء الارشاد العربی، بیروت لبنان، ۱۴۱۲ھ/ ۱۹۹۹ء

۴۱۔ محمد ثناء اللہ پانی پتی، تفسیر مظہری، ترجمہ: سید عبدالدائم، ایچ ایم سعید کمپنی ادب منزل، پاکستان چوک کراچی، جنوری ۱۹۸۰ء

۴۲۔ محمد بن الحسن بن علی، وسائل الشیعۃ الی مسائل الشرعیۃ، مطبع حیدری، تہران، ۱۲۸۸ھ

۴۳۔ محمد الشربینی، مغنی المحتاج، مطبع محمودیہ تجاریہ مصر، ۱۹۵۸ء

۴۴۔ محمد شفیع مفتی، معارف القرآن، ربانی بک ڈپو کٹرہ شیخ چاند لال کنواں دہلی، ۱۴۱۳ھ

۴۵۔ محمد عبید الکبیسی، احکام الوقف فی الشریعۃ الاسلامیہ، دارالارشاد، بغداد، عراق، ۱۹۷۷ء

۴۶۔ محمد مرتضی، تاج العروس من جواہر القاموس، دارالفکر للطباعۃ والنشر والتوزیع، بیروت، لبنان، ۱۴۱۴ھ/ ۱۹۹۴ء

۴۷۔ محمد محی الدین، المختار من صحاح اللغۃ، دارالسرور، بیروت، لبنان، ۱۳۵۳ھ/ ۱۹۳۴ء

۴۸۔ محمد مہدی الکاظمی، عروۃ الوثقی، مطبع حیدری، تہران، ۱۳۷۷ھ

۴۹۔ مصطفیٰ الزرقا، احکام الاوقاف، جامعہ سوریہ مصر، ۱۹۴۷ء

۵۰۔ مقریزی، الخطط، دیوان الاوقاف، مصر

۵۱۔ معین الدین ندوی، تاریخ اسلام، مطبوعہ لاہور

۵۲۔ نجم الدین جعفر اطلی، شرائع الاسلام، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۱۳۷۷ھ

۵۳۔ وحید الزماں، صحیح بخاری (شرح)، خالد احسان پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۹ء

۵۴۔ یحییٰ بن شرف الدین، ریاض الصالحین، قدیم کتب خانہ، کراچی۔

۵۵۔ D.F. Mulla, Principles of Mahomedan Law, Law Publishing Company, Katchehry Road, Lahore. 1977.

۵۶۔ The Mussalman Wakf Validating Act N V! of 1913

ڈاکٹر آصف فرخی

اردو کے افسانوی ادب کی نقاد

Shaista Suharwardy is not so well-known as a critic of fiction but such is the quality of her work that deserves to be recognised along with her contemporary critics. The article is intended to provide here such a recognition.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

اردو کے افسانوی ادب کے بارے میں قلم اٹھانے والے معتبر اور صاحبِ نظر نقادوں کا ایسا کال ہے کہ میں شائستہ سہروردی کو بھی ایک نقاد کے طور پر ماننے کے لیے تیار ہوں۔ آخر انہیں اس صنفِ ادب کا نقاد کیوں نہ مانا جائے، جب کہ انہوں نے انگریزی زبان میں اس موضوع پر ایک باقاعدہ اور مسوط کتاب لکھ ڈالی اور اس مقالے پر ۱۹۴۰ء میں لندن یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ دنیا کے بڑے علمی مراکز میں سے ایک کی مُہر تصدیق کے ساتھ یہ کام انہوں نے جس شخصی و خاندانی ماحول سے تعلق رکھتے ہوئے اور جس زمانے میں کیا، ایسے واقعات کارنامے کے زُمرے میں آتے ہیں۔ افسانوی ادب کی نقاد کے طور پر شائستہ سہروردی کی اصل مشکل ان کے تنقیدی مطالعے یا تنقیدی طریقِ کار کی پیدا کردہ نہیں بلکہ ان کی اپنی شخصیت ہے۔ وہ غیر معمولی طور پر با اثر ایک خاندان کی معزز فرد ہونے کے ساتھ ساتھ، خود بھی سیاسی و ثقافتی لحاظ سے کثیر الجہات قسم کی شخصیت کی حامل تھیں، ایسی شخصیت جو قرۃ العین حیدر کو بھی، جنہیں بھی ہم غیر معمولی اور زندگی کے حجم سے بڑا (Larger thean Life) سمجھتے آئے ہیں، مثالی اور آدرشی نظر

آتی تھی۔ ان تفصیلات میں جائے بغیر جو ان کی اپنی کہانی کا حصہ ہیں مگر اس کہانی کی دلکشی سے الگ جسے وہ اپنی اس کتاب میں سُنا رہی ہیں__ کہ وہ کون تھیں، کس خانوادے سے تعلق رکھتی تھیں، ان کا خاندانی اور پھر ذاتی تعلیمی و ادبی پس منظر کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ تنقیدی سرگرمی اور تنقیدی عمل، ان کی اس کثیر الجہات شخصیت کا محض ایک پہلو ہے جو اس کتاب کی صورت میں سامنے آیا اور اس کتاب کے مکمل ہوجانے کے بعد دب کر رہ گیا۔ وہ روایتی معنوں میں نقاد نہیں ہیں۔ اس کے باوجود انہوں نے اپنے مطالعے کی وسعت اور اپنے فہم و فراست سے کام لے کر ایک پورا باضابطہ جائزہ مرتب کر ڈالا، جس کی اپنی بھی حیثیت ہے۔

ان کی ''شخصیت'' کے بارے میں تھوری بہت معلومات سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ اپنے موضوع سے ان کی دل چسپی، ایک آزاد رو اور کشادہ ذہن کے مطالعے کا نتیجہ تھی اور اس مطالعے کی وجہ سے انہوں نے اپنے موضوع سے راہِ راست واقفیت اور ایک نوع کی جذباتی وابستگی کے ساتھ اس کا احوال قلم بند کیا ہے۔ وہ اس کہانی کا حصہ نہیں ہیں مگر اب اس سے الگ نہیں معلوم ہوتیں۔ ان کی شخصیت اور خاندانی ماحول کی تشکیل میں ایک نمایاں حصہ ان اصلاحی ناولوں کا بھی تھا، جن کے بارے میں وہ اس کتاب میں قلم اٹھاتی ہیں۔ اپنے موضوع سے یہ مناسبت، ایک نقاد کے طور پر ان کی امتیازی خصوصیت ہے۔

بیگم شائستہ سہروردی نے یہ کتاب اپنے قیام انگلستان کے دوران ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۰ء کی مدت میں لکھی۔ اپنی خودنوشت سوانح عمری ''فرام پردہ ٹو پارلی منٹ'' (۱۹۶۳ء) میں انہوں نے اس کا ذکر صفحے ڈیڑھ صفحے میں کیا ہے، اور وہ بھی اس کے لکھنے کے دوران اپنے گھریلو انتظامات، بچوں کی دیکھ بھال اور چند ایک بزرگوں کی حوصلہ شکنی کے ذکر کے ساتھ کہ اب شادی بیاہ کے بعد اب یہ کاغذ قلم سنبھالنے کی کیا ضرورت ہے، مطلب یہ کہ

اپنی سماجی حیثیت اور خاندانی مرتبے کے لحاظ سے فرائض منصبی نبھائے جائیں۔ یوں وہ اپنی کشمکش کے ایک پہلو کا ذکر تو کرتی ہیں مگر اس کتاب کی تصنیف سے متعلق باقی معاملات سے یوں ہی سادگی سے اور کسی قدر انکسار کے ساتھ گزر جاتی ہیں۔

یہ انداز بھی ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ عمر کے آخری حصے میں جب وہ کراچی میں مقیم تھیں، مجھے ان سے تھوڑی بہت ملاقات کا اعزاز حاصل رہا۔ عمر اور مرتبے میں بہت فرق کی وجہ سے یہ ملاقات احترام اور فاصلے کی ملاقات تھی مگر خاندان کے بزرگوں سے قرابت کی وجہ سے وہ مجھ سے شفقت کے ساتھ پیش آتی تھیں۔ مجھے یاد ہے کہ ایک مرتبہ پروفیسر فرانسس پریچٹ پر بحث کراچی آئی ہوئی تھیں تو ان کے ہمراہ ملاقات ہوئی تھی۔ اس وقت بیگم سہروردی آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی سے اپنی کوئی کتاب اشاعت کے لیے تیار کر رہی تھیں۔ برسبیلِ تذکرہ ان کی اس کتاب کا ذکر آیا تو پروفیسر پریچٹ نے ان سے فرمائش کی کہ اس کتاب کی بھی دوبارہ اشاعت کی منظوری دے دی جائے کیوں کہ یہ اپنے موضوع پر پہلی مبسوط کتاب ہونے کی وجہ سے تاریخی حیثیت کی حامل ہے، اسی لیے وہ اردو درسیات میں یہ کتاب اب بھی استعمال کرتی ہیں اور تحقیقی حوالے کے لیے مفید سمجھتی ہیں۔ پروفیسر پریچٹ نے میرے حوالے سے یہ تجویز بھی پیش کی کہ میں اس کتاب کا ایک تعارف لکھ دوں۔ لیکن بیگم سہروردی اس کتاب کی اشاعت پر کچھ نیم رضامندی رہیں۔ ان کا خیال تھا کہ اس میں ایک نئے باب کا اضافہ کر کے موجودہ زمانے تک لایا جائے، پھر اشاعت کے بارے میں سوچا جائے۔ خرابیٔ صحت اور دوسری مصروفیات کی وجہ سے وہ ترمیم و اضافے کا کوئی کام نہ کر سکیں اور اب آکسفرڈ یونیورسٹی پریس اس کتاب کو اصل صورت میں شائع کر رہی ہے۔ اس کتاب کی تاریخی حیثیت کے لحاظ سے یہی مناسب بھی ہے۔

اس کتاب سے پروفیسر پریچٹ کی واقفیت اور دلچسپی پر مجھے تعجب ہوا تھا، اس

وجہ سے اور بھی کہ میں نے یہ کتاب دیکھی تک نہ تھی۔ مغرب کی مختلف یونیورسٹیوں میں اردو درسیات پر تحقیقی کام کرنے والوں کے ہاں تو اس کے حوالے برابر نظر آتے رہے مگر میں نے اردو کے نقادوں کے ہاں اس کا حوالہ نہیں دیکھا۔ ان نقادوں کے ہاں بھی نہیں جو افسانوی ادب کی تاریخ وتنقید پر اختصاص کے ساتھ لکھتے رہے۔ مصنفہ کے انتقال کے کئی برس بعد جب مجھے اس کتاب کو پڑھنے کا موقع ملا تو اس کی افادیت کے کئی پہلوؤں کا انکشاف ہوا۔ تاخیر سے سہی، میں اس کتاب کا قائل ہو گیا اور یہی اس مختصر تحریر کی وجۂ تسمیہ بھی ہے۔

تنقید و تحقیق کے میدان میں بھی بیگم شائستہ سہروردی اپنی مخصوص سادگی اور پرجوش انداز کے ساتھ چلی آتی ہیں۔ وہ تنقیدی تھیوری کے کیل کانٹے سے لیس نہیں ہیں اور نہ اس درسی مکتبی انداز کی حامل جو پی ایچ ڈی کے مقالوں کو حوالوں کی بھرمار سے بوجھوں مارتے ہیں اور ''ناقابل پڑھ'' بنا دیتے ہیں۔ ان کا اسلوب و انداز مجھے مولانا حالی کے ''سادگی، اصلیت اور جوش'' والے فارمولے کی یاد دلا دیتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے تنقیدی عمل میں وہ جاذبیت نہیں جو ان کے بعد آنے والے نقادوں کے ہاں آج بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ ان میں نہ تو ممتاز شیریں کا جیسا تبحر علمی اور ادبی تفحص اور نہ انگریزی کے نت نئے رجحانات سے واقفیت جو ممتاز شیریں کے تنقیدی عمل کی بنیاد فراہم کرتی ہے، اور نہ محمد حسن عسکری کی سی تخلیقی بصیرت جو افسانوی ادب کی تنقید کو نقدِ حیات سے جوڑ دیتے ہیں اور اپنی فکری صلابت کی وجہ سے ادب کو تہذیب و فکر حیات کی بنیادی مسائل سے وابستہ کر لیتے ہیں۔ بیگم سہروردی کی تنقید نہ تو شمس الرحمٰن فاروقی کی سی وسیع ذہنی دلچسپیوں کی حامل ہے اور نہ وارث علوی کی طرح ذہانت آمیز، چلبلے اور چٹیلے نثری اسلوب سے آراستہ و پیراستہ۔ اس کے باوجود نقاد کے طور پر بیگم سہروردی میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جو افسانوی ادب کا جائزہ مرتب کرنے والے ہمارے بہت سے دوسرے

نقادوں میں نہیں۔

اپنی کتاب کے پہلے ہی جملے میں وہ ناول کو بساطِ ادب کی نو وارد صنف بھی قرار دیتی ہیں اور اس کا رشتہ انسان کی اس ازلی و جبلّی خواہش سے بھی جوڑ دیتی ہیں کہ کسی طور کہانی سُنی جائے۔ اس ابتدایئے میں انہوں نے انگریزی ناول کا ایک مختصر جائزہ شامل کیا ہے۔ کتاب کی اصل اشاعت کے دیباچہ نگار جناب اے ایچ ہارلے نے ''ہنرمند مصنف'' کو اس بات پر سراہا ہے کہ افسانہ نویسی کی تاریخ اور بالخصوص برطانیہ میں ناول نویسی کی تاریخ درج کرنے سے اجتناب کیا ہے اور انگریزی ناول کا آغاز کا رچرڈسن اور فیلڈنگ سے متعین کرتے ہوئے ان کے حوالے کتاب میں استعمال کیے ہیں۔ انگریزی ناول میں دوسری تمام اقوام کے لیے سبق موجود ہونے کے بارے میں فاضل دیباچہ نگار نے جو کچھ لکھا ہے، اس سے اتفاق کیے بغیر مصنفہ اپنے زمانے کے عمومی انداز اور ادبی ذوق کی حامل ہے۔ چنانچہ وہ ولیم مرڈیتھ جیسے ناول نگار کا بڑے احترام و عقیدت کے ساتھ ذکر کرتی ہیں۔ لیکن وہ اپنے طور پر خاصی ''اپ ٹو ڈیٹ'' ہیں کہ ای ایم فورسٹر اور ورجینیا ولف کے ساتھ پروست، ڈی ایچ لارنس اور جیمز جوئس کا حوالہ دیتی ہیں اور ان کے افسانوی عمل سے واقف نظر آتی ہیں۔ میں ان کو بہرحال اس پر داد دوں گا ورنہ ہمارے مدرس نقادوں کا تو یہ حال ہے کہ آج کے زمانے میں بھی جوئس کو فرانسیسی میں ناول لکھنے والا ادیب قرار دیتے ہیں۔ یہ اور کسی کا ذکر نہیں، سجاد ظہیر پر قلم اٹھانے والے ترقی پسند جغادریوں کا حال ہے جب کہ شائستہ سہروردی جو یقیناً پریم چند کی معتقد ہونے کے باوجود سراپا ''بورژوا'' رہی ہوں گی، اپنے جائزے کو پایۂ تکمیل پر لاتے لاتے سجاد ظہیر کے ''لندن کی ایک رات'' تک آتی ہیں اور اس کے فنی محاسن کا بھی ذکر کرتی ہیں۔ ''لندن کی ایک رات'' کو وہ ''مراۃ العروس'' اور ''توبۃ النصوح'' جیسے ناولون کے ساتھ رکھ کر اردو زبان کے لیے سرمایۂ افتخار قرار دیتی ہیں اور اس کے برخلاف ایم اسلم، مجنوں گورکھ پوری اور نیاز فتح پوری کے

بارے میں صاف لکھ دیتی ہیں کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ بیس سال بعد کوئی ان کو پڑھے گا اور ان کی بس اسی قدر اہمیت ہے کہ یہ ۱۹۳۰ء میں مقبول عام افسانوں کا ''ٹائپ'' ہیں اور اس لیے تاریخی توجہ کے مستحق۔ شائستہ سہروردی یہاں اپنے تشکیلی ماحول اور زمانے کے حاوی رجحانات کو توڑتی ہوئی نظر آتی ہیں اور بعد میں آنے والے زمانے نے ان کی اس رائے کی توثیق کی ہے۔

افسانوی ادب کے نقاد کے طور پر شائستہ سہروردی کا تنقیدی منہاج نہ زیادہ پیچ دار ہے اور نہ Sophisticated۔ وہ کردار اور پلاٹ کے ساتھ ناول میں مصنف کے ''نقطہ نظر'' کا بھی خاص طور پر ذکر کرتی ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ عنصر ہنری جیمز سے دل چسپی کی بدولت ان کے یہاں نمودار ہوا ہو، تاہم یہ اس موضوع پر وین بوتھ .Wyhne C Booth کے فاضلانہ اصرار سے کئی دہائی پہلے کی بات ہے۔ دوسرا اہم تشکیلی عنصر یہ کہ ناول کے عروج کو ''زندگی کے بارے میں حقیقت پسندانہ رویے'' کا نتیجہ ہے اور اپنے لہجے کے اعتبار سے ''جمہوری'' قرار دیتی ہیں کہ اسے عوام الناس سے سروکار ہے۔ ناول کے ساختیاتی ڈھانچے کے بارے میں وہ ای ایم فورسٹر کی مداح نظر آتی ہیں جو Aspect of the Novel کے مطالعے کا نتیجہ ہوسکتا ہے، مگر ناول کے صنفی ارتقاء اور خصوصیات کا گہرا ادراک ان کے اس تنقیدی زاویے سے اور اپنے نقطۂ نظر سے واضح ہو جاتا ہے۔ وہ ان تنقیدی جھمیلوں میں نہیں پڑتیں جو ان کی بساط سے باہر ہیں، اپنی دل چسپیوں اور ذہنی استطاعت کے مطابق اپنے لیے راہ متعین کرتی ہیں اور اسی پر سہج سہج چلتی چلی جاتی ہیں کہ وہ ایک واضح ''Climate of Opinion'' (اسی دور کے شاعر آڈن کے ناقابل فراموش الفاظ میں) کی پیداوار تھیں، اور یہی ذہنی فضا ان کے تنقیدی عمل کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

ایک نقاد کے طور پر شائستہ سہروردی بے پناہ خود اعتماد ہیں۔ وہ نہ تو اپنی تنقیدی

بنیاد پر شک کرتی ہیں اور نہ اپنے موضوع کے دفاع میں ادعائیت یا شرمندگی کا شکار ہوتی ہیں۔ ان کا موضوع- اردو کا افسانوی ادب- چونکہ ان کے مطالعے کا مرکز ہے اس لیے ان کی تنقید کا بھی محور ہے، اور یہ بات ان کے لیے کافی ہے۔ نہ وہ اس کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملاتی ہیں اور نہ اسے مغربی ادب کا خواہ مخواہ ہم پلہ ثابت کرنے کے لیے انہی حوالوں کی شرائط تک محدود ہو کر رہ جاتی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ''مراۃ العروس''، ''توبۃ النصوح'' اور ''امراؤ جان ادا'' کے ساتھ ایک ہی سانس میں ''گودڑ کا لال'' اور ''شوکت آراء بیگم'' کا بھی نام لے ڈالتی ہیں، گویا یہ سب ایک ہی وضع کی یا ایک ہی سی ادبی اہمیت کی حامل ہوں، اور ان تمام کتابوں کو دنیا کی کسی بھی زبان کے سرمائے کے ساتھ رکھنے پر تیار ہو جاتی ہیں۔ مگر نہ تو وہ غیرضروری طور پر انگریزی ادب سے مرعوب ہیں اور نہ اپنے مطالعے کے موضوع پر لاد کر علم وفضل کی نمائش کی دلدادہ، جو ہمارے اکثر و بیش تر نقادوں کا وطیرہ رہا ہے اور جس ''کیچڑ'' میں، عسکری صاحب کے الفاظ کے مطابق، میں اپنے آپ کو بھی لوٹتے ہوئے پاتا ہوں۔ یوں شائستہ سہروردی کا سیدھا سبھاؤ اور خود اعتمادی مجھے قابلِ رشک معلوم ہوتی ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ وہ اگر انگریزی پڑھ کر اُردو ادب کے بارے میں قلم اُٹھانے والے ان تمام لوگوں سے بدر جہا بہتر نظر آتی ہیں جو اردو کے ہر ادیب کو یا تو کسی مغربی ادیب کا ہم سر قرار دیں گے اور انگریزی ادیب کے برابر نہیں تو پھر کوڑے پر پھینکنے کے لائق۔ چناچہ رام بابو سکسینہ کے لیے ضروری ہے کہ نظیر اکبر آبادی کو اردو کا شیکسپیئر قرار دے ڈالیں اور ممتاز شیریں کے لیے لازمی ہے کہ وہ منٹو کو موپساں اور بیدی کو ہمارا چیخوف قرار ڈالیں۔ اس کی بدترین مثال تو بیگم سہروردی کے ایک معاصر، ڈاکٹر محمد صادق کے ہاں ملتی ہے جنھوں نے اردو ادب کی تاریخ انگریزی میں لکھتے ہوئے، جابجا اردو کے ادیبوں کو کسی نہ کسی مغربی شاعر یا ادیب سے بھڑا دیا ہے اور اس بات پر برافروختگی کا اظہار کیا ہے کہ اردو کا ادیب

بے چارہ کم تر ہی رہ گیا۔

لیکن اندازِ نظر کا تفصیلی ابطال الف رسل نے لکھا ہے اور اس کا عنوان یوں قائم کیا ہے۔

How Not to Write the History of Urdu Literature۔

شائستہ سہروردی نے اگرچہ ایک جگہ نذیر احمد کو جین آسٹن قرار دے ڈالا ہے تاہم وہ اس قسم کی خام خیالی کی مرتکب کم ہوتی ہیں۔ ان کی تنقیدی رائے غلط ہو سکتی ہے مگر بے تکی اور بے بنیاد نہیں۔

اردو ادب کے بارے میں انگریزی میں لکھنے والے ان رعب کھائے ہوئے نقادوں کے ساتھ ساتھ وہ مجھے اردو ادب کے بارے میں اردو میں لکھنے والے ان ہیبت زدہ نقادوں سے زیادہ معقول معلوم ہوتی ہیں جو لکھتے وقت مدافعتی اور تخفیف زدہ (Reductionist) اندازِ نظر اپناتے ہیں۔ اسی لیے ان کی یہ کتاب افسانے کے بارے میں عبدالقادر سروری اور ناول کے بارے میں علی عباس حسینی اور ڈاکٹر احسن فاروقی جیسے محترم ادیبوں کی کتابوں سے زیادہ مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ وہ علی عباس حسینی ہوں یا ڈاکٹر احسن فاروقی، ناول سے اپنی تنقیدی دل چسپی کو اردو میں اس صنف کے بہتر سرمائے کی تفہیم و تعبیر کی غرض سے بروئے کار لانے کی کوشش میں صرف چند بڑے ناموں تک محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ناول کے ایک پورے دور کو وہ تشکیلی اور عبوری حیثیت سے دیکھتے ہیں کہ ان کو اپنے تنقیدی جائزے میں صنف کے آغاز کے فوراً بعد ہم عصر یا جدید دور تک پہنچنے کی عجلت ہے۔ اس راستے میں جو بڑے نام ہیں، ان پر رکنے کے لیے تو وہ مجبور ہیں باقی سب چھوٹی منجھولی کتابوں کو وہ جلدی جلدی سمیٹ لیتے ہیں۔ نقادوں کے اس رویے کی وجہ سے ہمارے ہاں ان ناول نگاروں کے کام سے واقفیت بھی ادھوری ہے اور ایک ادبی صنف کے طور پر ناول کی تشکیل اور اس کے سرمائے کی شیرازہ بندی کا

احساس بھی خام۔ شائستہ سہروردی نے نذیر احمد اور شرر کے بعد ان سے متاثر ہو کر اسی انداز میں لکھنے والے ناول نگاروں پر علیحدہ باب قائم کیا ہے اور خاتون لکھنے والیوں پر علیحدہ باب۔ اسی طرح افسانے کے ضمن میں وہ ۱۹۰۰ء سے لے کر ۱۹۲۵ء تک افسانے کا جائزہ بھی لیتی ہیں اور ایک علیحدہ باب میں ان خواتین افسانہ نگاروں کے کام کو بھی موضوع بناتی ہیں جو جدید اردو ادب میں ثقافتی معنویت (Cultural meaning) کے لحاظ سے نہ صرف ایک اہم واقعہ ہے بلکہ افسانے کے فروغ میں اس کے تشکیلی اثر کو نظر انداز کرنا مشکل ہے، حالاں کہ ہمارے محترم نقاد یہ کام بھی آسانی کے ساتھ کرتے آئے ہیں۔

انیسویں صدی کی نثری اصناف کا جائزہ لیتے ہوئے، معروف محقق کرسٹینا ایسٹرہیلڈ (Christina Oesterheld) نے اپنے گراں قدر مقالے Entertainment and Reform میں ایک جگہ شائستہ بانو سہروردی (اکرام اللہ) کا حوالہ یوں دیا ہے کہ انہوں نے بعض ایسے minor ادیب بھی اپنے جائزے میں شامل کر لیے جن کو ڈاکٹر صادق چھوڑ جاتے ہیں۔ مقالے میں تو مثالیں موجود نہیں ہیں مگر مجھے فوراً محمدی بیگم کا نام یاد آتا ہے جن کے بارے میں عامر حسین نے عمدہ مقالہ بھی لکھا ہے اور تخلیقی طور پر ایک افسانے کی بُنت میں بھی شامل کیا ہے۔ شائستہ سہروردی کا ذکر کرنے کے بعد وہ اس اہم نکتے کی نشاندہی کرتی ہیں:

> It seems that, in the process of canonising the history of Urdu Literature, a very rigid selection took place, resulting in the portrait of a few peaks in an other wise barren landscape. This is reflected in the curricula of Urdu at colleges and universsities in

India and Pakistan.

اسی مضمون میں آگے چل کر وہ میرے ایک پرانے مضمون ''حیرتی ہے آئینہ'' کا حوالہ دیتے ہوئے کہتی ہیں کہ یہ مضمون اردو ناول کے مطالعات کے ایک مرکزی نقص کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مگر انہیں اعتراض ہے کہ میری اپروچ بھی ان چند بڑے ادیبوں تک محدود ہے جنہوں نے "high literature"، یعنی ادبی حُسن و معیار کے حامل ناول میں نام حاصل کیا۔ ان کو شکایت ہے کہ مقبول عام ناولوں کا وسیع ذخیرہ تحقیق کے محور سے نسبتاً باہر رہا ہے جو تجارتی مقاصد کے لیے تیار کیا گیا۔ محترمہ کا اعتراض بجا ہے لیکن وہ یہ بھول گئیں کہ میں تنقیدی مضمون لکھ رہا ہوں، تحقیقی نہیں اور میرا موضوع اس دور کے ناول کی ساخت اور تنقیدی شعریات ہے، اس دور کی وہ سماجی، سیاسی کیفیت نہیں جو ان ناولوں کو ایک متن کے طور پر تیار بھی کرتی ہے اور اس معاشرے کی مخصوص سماجی اہمیت دے کر ایک مخصوص Production بھی بنا دیتی ہے۔ ادبی اہمیت کے حامل چند بڑے بڑے ناموں کے ارد گرد بکھرے ہوئے وہ بہت سے چھوٹے یا کم اہم نام جو ایک پیچیدہ سماجی عمل کا نتیجہ بھی ہیں اور اس کے عکاس بھی، ان کا اندازہ شائستہ سہروردی کی اس کتاب سے ہو سکتا ہے کہ ان کا تعلق ان بڑے ادیبوں کے کارنامے سے کس طرح قائم تھا۔ کئی مختلف دھاروں پر مشتمل اور ایک نسبتاً قلیل مدت میں واقع ہونے والے اس ارتقائی عمل جیسا اندازہ شائستہ سہروردی کے ان ابواب سے ہوتا ہے، نہ تو ڈاکٹر صادق کی کتاب سے ہوتا ہے اور نہ علی عباس حسینی و ڈاکٹر احسن فاروقی کے تنقیدی جائزوں سے۔ اس اعتبار سے شائستہ سہروردی کی کتاب ناول اور افسانے کی صنفی تاریخ کے شعور سے زیادہ پُر مایہ نظر آتی ہے۔

پروفیسر کرسٹینا ایسٹرہیلڈ کا محولہ بالا مقالہ انیسویں صدی میں ہندوستان کی ادبی تاریخ نویسی کے بارے میں اس مجموعۂ مقالات میں شامل ہے جسے India's Lieterary

History کے نام سے اسٹوارٹ بلیک برن اور وسودھا ڈالمیا نے مرتب کیا ہے (نئی دلی، ۲۰۰۴ء)۔ اس کتاب کے مقدمے میں بعض ایسے امور کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ کہ جن سے مجھے شائستہ سہروردی کی کتاب کی تنقیدی افادیت کو سمجھنے میں مدد ملی، انیسویں صدی کے ادبی مورخوں کے بارے میں یہ اعتراض بھی کیا گیا ہے کہ وہ نوآبادیاتی/قوم پرست تفریق پر توجہ صرف کر کے انیسویں صدی کے تمام تر ادب کو اسی تفریق کی پیداوار قرار دے کر یا محض نوآبادیاتی تشکیل یا قوم پرستانہ ردِعمل سمجھنے لگتے ہیں۔ اسی طرح وہ روایت اور جدیدیت (modernity) کے درمیان یوں درجہ بندی کرتے ہیں کہ جیسے وہ ساکت اور monolithic حقیقتیں ہوں۔ فاضل مرتبین کا نقطہ نظر یہ ہے کہ

Tradition and modernity weve themselves mediated and constructed through the c omplex c ultural i nteraction t hat characterises this century...

اس صدی سے ان کی مراد ظاہر ہے کہ انیسویں صدی ہے جو ان کی کتاب کا اصل موضوع ہے۔ لیکن روایت اور جدیدیت کے بارے میں ایک سیاہ برسفید اور دوقطبی رویہ جو چیز سفید نہیں، وہ سیاہ ہے۔ لہٰذا ہر وہ چیز جو روایت نہیں، جدید ہے۔ سفید اچھا ہے، سیاہ برا۔ اسی طرح روایت بھی۔ معاصر اردو تنقید میں بارہا دیکھنے میں آتا ہے۔ سادہ ہونے کے باوجود، شائستہ سہروردی اسی نوع کی سادہ لوحی سے آزاد ہیں۔

ایک نقاد کے طور پر ان کو یہ آزادی، اپنے موضوع سے دل چسپی و وابستگی نے عطا کی ہے۔ وہ اپنے موضوع کے بارے میں اپنے مطالعے کی روشنی میں بے تکان اس طرح لکھے جاتی ہیں کہ انہیں اس طرح کے امکانی خطرے نہ تو نظر آتے ہیں اور نہ مول لینے پڑتے ہیں۔ وہ اپنی پسند کی اور جمع کی ہوئی کتابوں کا کم و بیش زمانی ترتیب میں رکھ لیتی ہیں اور ان کا ایک اجمالی جائزہ لینے میں مشغول ہو جاتی ہیں۔ ان کا ادبی طریقِ کار

وہی پرانا دھرانا، اولڈ فیشنڈ طریقہ ہے۔ مطالعہ- اس کے سوا ان کا کوئی مطمحِ نظر نہیں۔ وہ کتابوں کو پڑھ کر اور بعض مرتبہ جوڑ کر رائے قائم کر لیتی ہیں اور پھر اس رائے کا بے کم و کاست اظہار کر دیتی ہیں۔ ان کی یہ رائے براہِ راست مطالعے اور واقفیت سے پیدا ہوئی ہے، اور نقاد کے طور پر یہی ان کے تنقیدی اوزار ہیں۔ ان ہی کے ذریعے سے وہ تنقیدی یا اقداری فیصلے تک پہنچتی ہیں۔ مثال کے طور پر وہ شرر کے بارے میں لکھتے ہوئے اور شرر کی خاصی بڑی تعداد میں کتابوں کو کھنگالنے کے بعد رائے ظاہر کرتی ہیں کہ تاریخی ناولوں سے کہیں زیادہ، شرر کے معاشرتی ناول اہم ہیں۔ یہ رائے ہمیں چونکاتی ضرور ہے لیکن شرر کے افسانوی سرمائے کو اس کے بعد نہ تو پھر اس طرح کھنگالا گیا ہے اور نہ کسی دوسرے نقاد نے یہ رائے ظاہر کی ہے۔ اس اعتبار سے وہ شرر کے نقادوں میں بھی منفرد ہیں اور اردو افسانوی ادب کے نقادوں میں بھی۔

شائستہ سہروردی کی واقفیت عمودی ہی نہیں افقی بھی تھی کہ اس میں زمانی ابعاد بھی شامل ہیں۔ وہ اپنی واقفیت کو پرانی داستانوں اور فورٹ ولیم کالج سے شروع کر کے سجاد ظہیر، احمد علی، رشید (جہاں) ظفر اور عصمت چغتائی تک لے آئی ہیں۔ بلکہ انہوں نے تو احمد ندیم قاسمی کا بھی ذکر کر رکھا ہے۔ یوں اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ہمارے بزرگ قاسمی صاحب اس پُل کی طرح نظر آتے ہیں کہ جس سے تاریخ کا ایک دھڑا آج کے ہمارے اس دور سے جا ملتا ہے۔ اصل میں شائستہ سہروردی کو ایک زمانی Advantage اس دور کی بھی حاصل ہے کہ جب وہ لکھ رہی تھیں۔ ان کی کتاب کا زمانۂ تحریر وہ وقت تھا جب عصمت کے ساتھ ساتھ منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے بہترین تحریروں کا وقت آ گیا تھا (اگرچہ شائستہ سہروردی کے ہاں ان کا ذکر نہیں آ سکا۔ یاد کیجیے کہ جیمز نے ناول کے بارے میں اپنا شہرۂ آفاق مضمون لکھتے وقت ڈی ایچ لارنس کو کہیں ''خاک آلودہ عقب'' (dusty rear) دیکھ لیا تھا جو ناقد کی پیش بینی کی عمدہ مثال ہے)

لیکن انہیں یہ اعتماد تھا کہ وہ اردو میں ناول اور افسانے کے ایک سنہرے دور کی دہلیز پر کھڑی ہیں اور بہتر مستقبل بس آیا ہی چاہتا ہے، آثار بتا رہے ہیں۔ وہ خوش گمانی اب قصۂ پارینہ ہوئی۔ لیکن شائستہ سہروردی کی یہ کتاب پڑھ کر ہم اس زرخیز ماضی ہی نہیں بلکہ اس کے بخشے ہوئے تنقیدی اعتبار سے دوبارہ رشتہ استوار کر سکتے ہیں۔ اس اعتبار کی ہمیں آج کس قدر ضرورت ہے!

❖•❖•❖•❖•❖•❖

ڈاکٹر رشید امجد

جدید سندھی ادب - ایک جائزہ

By virtue of its antiquity and literary output, Sindhi occupies a very important place in Pakistani languages. Sindhi literature has kept pace with the times not only by virtue of style and techniques but also with regard to contemporary trends. The present article is a critical analysis of Syed Mazhar Jamil's research-oriented book on Jadeed Sindhi Adab.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

پاکستانی زبانوں میں سندھی زبان کو اپنی قدامت اور ادبی ذخیرہ کی وجہ سے ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ پاکستان بننے کے بعد اردو کے پھیلاؤ نے ابلاغ کے بہتر ذرائع کی وجہ سے مختلف علاقوں کے ادیبوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ دوسری زبانوں میں ادبی تخلیقات خاصی کم ہو گئیں اور آہستہ آہستہ مرکزی دھارے سے بھی دور ہوتی گئیں، لیکن سندھی ادیبوں نے اپنی روایت اور زبان سے رشتہ نہیں توڑا، چنانچہ سندھی ادب ہمیشہ قومی زبان کے ساتھ قدم ملا کر چلتا رہا۔ موضوعاتی حوالے ہی سے نہیں فنی اور تکنیکی سطح پر بھی سندھی ادب عصری رویوں اور رجحانات سے ہم آہنگ رہا۔ پاکستانی زبانوں کے ادب کا عمومی جائزہ لیں تو یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ سندھی ادب کے سوا، دوسری پاکستانی زبانوں کا ادب بڑی حد تک ان نئے رجحانات خصوصاً فنی اور تکنیکی

تبدیلیوں سے محروم ہے جو اردو میں عصری حوالوں سے ہوئی ہیں۔ یہ اس بات کا اظہار ہے کہ سندھی ادیب اپنی زبان کی محبت کے ساتھ ساتھ نئی تبدیلیوں سے بھی آشنا ہیں۔

پاکستان کی زبانیں، اردو کے علاوہ نشر و اشاعت کی دشواریوں کا سامنا بھی کرتی ہیں مثلاً پنجابی ایک بڑے علاقے کی زبان ہے مگر اس میں کوئی اور زمانہ نہیں، اخبار نکلتے ہیں اور بند ہو جاتے ہیں۔ ادبی رسالوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہی حال پشتو، بلوچی اور کشمیری کا ہے لیکن سندھی کو یہ مسائل نہیں، سندھی ادیب کو اشاعت کا کوئی بڑا مسئلہ نہیں۔ اس کو پڑھنے والے بھی موجود ہیں۔ یقیناً اس میں سندھی ادیبوں کی کاوشوں کو بھی بڑا دخل ہے۔ اسی لیے آج سندھی ادب اپنے معیار اور تعداد کے حوالے سے اردو زبان کے ادب سے کسی طرح پیچھے نہیں۔

تخلیقی ادب کے ساتھ ساتھ سندھی زبان میں تنقید و تحقیق کی بھی ایک مضبوط روایت موجود ہے۔ سندھی ادب کے بے شمار تراجم اردو زبان میں بھی ہوئے ہیں۔ اس لیے اردو داں سندھی ادب سے ناواقف نہیں لیکن سید مظہر جمیل نے جس پھیلاؤ تحقیق اور محنت کے ساتھ سندھی ادب کے جدید میلانات و رجحانات کو متعارف کروایا ہے۔ وہ ایک منفرد کاوش ہے۔ کہنے کو کتاب کا نام جدید سندھی ادب ہے لیکن جدید سندھی ادب کی روایت کو تلاش کرتے ہوئے وہ ماضی کی گہرائیوں میں اترتے ہیں۔ انہوں نے اپنے سفر کا آغاز سندھی زبان و ادب کی ابتدا سے کیا ہے۔ چنانچہ یہ کتاب سندھی ادب کا ایک بھرپور تحقیقی جائزہ ہی نہیں، سندھی ادب کی ایک مبسوط اور معیاری تاریخ بھی ہے، اس لیے کہ ادبی تاریخ کے جو لوازم گنائے جاتے ہیں وہ سب اس کتاب میں موجود ہیں۔

کتاب کے پہلے دو ابواب معاشرتی و تہذیبی تغیرات اور تاریخی و معاشرتی تناظر سے متعلق ہیں۔ پہلے باب میں عروج و زوال کے عالمی فلسفے سے بحث کرتے ہوئے وادی سندھ میں تہذیب کے ابتدائی آثار تلاش کیے گئے ہیں۔ سندھ کے قدیم تاریخی ماخذات

سے گزر کر سندھی پر پڑنے والے مختلف اثرات کا، جن کا تعلق برصغیر کی مجموعی تاریخ سے ہے جائزہ لیا گیا ہے۔ اشوک سے محمد بن قاسم تک جو مختلف قومیں اور ان کے اثرات وادی سندھ میں آئے ان کا تاریخی پس منظر میں جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ جائزہ کسی تعصب کی بنیاد پر نہیں بلکہ حقائق اور ان کے اثرات کی بنیاد پر ہے جو ایک محقق کا بنیادی فرض ہے۔ اس باب کو سندھ پر مختلف اوقات میں ہونے والے حملوں اوران کے اثرات کی تاریخ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ دوسرا باب سندھ کے مقامی حکمرانوں کے حالات سے متعلق ہے، اس باب کا خصوصی حصہ وہ ہے جو سندھ میں یورپی اقوام کی آمد اور ان کے اثرات پر مشتمل ہے۔ سندھ کی اس دور کی سیاست میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا کھیل اسی بساط پر ہے جو بنگال اور بعد میں پورے ہندوستان میں بچھائی گئی تھی، مزے کی بات یہ ہے کہ مختلف چھوٹی چھوٹی ریاستوں نے یہاں بھی وہی کردار ادا کیا جو دیگر ہندوستان میں ادا کیا گیا۔ انگریزوں نے سندھ کو تباہ و برباد بھی کیا اور جدید سندھ کی بنیاد بھی رکھی، لیکن یہ جدت انگریزوں کے اپنے مفاد میں تھی۔ دیگر ہندوستان کی طرح یہاں بھی انہوں نے بھلائی کے وہی کام کیے جو ان کے اپنے مفاد میں تھے۔ زبان وادب کی ترویج واشاعت کے حوالے سے بھی انگریزوں کے مقاصد متعین تھے اور انہوں نے اسی دائرے میں رہتے ہوئے سندھی زبان خصوصاً رسم الخط کی طرف توجہ کی، لیکن جس طرح فورٹ ولیم کالج کے سیاسی مقاصد نے غیر ارادی طور پر اردو زبان میں سادگی کو فروغ دیا۔ اسی طرح سندھی زبان کو انگریزی افزوں کے لیے لازمی قرار دینے کے فیصلے نے سندھی زبان کے فروغ میں ایک کردار ادا کیا۔

"۱۸۵۱ء میں کمشنر سر بارٹل فریئر نے ایک حکم نامہ جاری کیا کہ سرکاری افسر سندھی میں امتحان پاس کریں تا کہ سندھی رعایا تک ان کی براہ راست رسائی ممکن ہو سکے۔ اس مقصد کے پیش نظر سندھی

زبان کے لیے ایک جدید رسم الخط کا تعین بھی ضروری تھا۔''

یہ وہی مقصد اور سوچ تھی جس کی بنیاد پر فورٹ ولیم کالج وجود میں آیا تھا۔

کتاب کا تیسرا باب سندھی زبان، اس کے رسم الخط اور قواعد و لغت سازی کے مباحث پر مشتمل ہے۔ سندھی زبان برصغیر کی قدیم زبانوں میں شمار ہوتی ہے۔ مرزا قلیچ بیگ سندھی زبان کا تعلق آریاؤں کی قدیم زبانوں سے جوڑتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ پراکرت کی بیٹی اور سنسکرت کی نواسی ہے۔ مگر سندھی ماہر لسانیات بھی سندھی کو بگڑتی ہوئی سنسکرت قرار دیتے ہیں لیکن ڈاکٹر نبی بخش بلوچ مختلف رائے رکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں سندھی زبان سنسکرت سے بھی قدیم ہے۔ گویا سندھی زبان کی تاریخ برصغیر کی کئی زبانوں کے مقابلہ میں بہت قدیم ہے جس سے اس کی تاریخی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ سید مظہر جمیل زبان کی اس بحث میں مختلف مغربی اور مشرقی ماہر لسانیات کی آراء درج کرنے اور ان پر تنقید کرنے کے بعد کہتے ہیں۔

''اب صورت حال یہ ہے کہ سندھی زبان کے ماہرین و محققین واضح طور پر تین گروہوں میں تقسیم ہو چکے ہیں۔ ایک گروہ سندھی زبان کو سنسکرت، قدیم پراکرت وغیرہ کی زائیدہ بتاتا ہے جب کہ دوسرا گروہ سندھی زبان کو سنسکرت سے بھی قدیم تر اور اپنی ذات میں مکمل زبان ٹھہراتا ہے اور سنسکرت اور سندھی کو ایک ہی ماخذ کی زائیدہ جانتا ہے۔ تیسرا گروہ جس کی سربراہی ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کرتے ہیں، اس خیال کا حامی ہے کہ سندھی زبان کسی قدیم سومیری، عبرانی یا مغرب سے آئی ہوئی زبان سے نکلی ہے اور اس کی ساخت اور صوتیات سنسکرت کی ساخت اور صوتیات سے مختلف ہیں۔

بھارت کے سندھی دانشور ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کی رائے سے اس لیے

اتفاق نہیں کرتے کہ ان کے نزدیک عربی رسم الخط کی وجہ سے سندھی
زبان کا مزاج بدل گیا ہے۔ ان کی رائے میں اگر سندھی دیوناگری
یا گورمکھی میں لکھی جائے تو اس کی اصل سنسکرت سے جا ملے گی۔"

یہ بیان ان لوگوں کے لیے قابل غور ہے جو اردو کو عربی کی بجائے رومن رسم الخط میں لکھنا چاہتے ہیں۔ رسم الخط صرف لکھنے کا ایک انداز نہیں،اس کے پس منظر میں پوری تہذیبی روایت اور قوم کی ذہنی و تخلیقی تاریخ ہوتی ہے۔

کتاب کے چوتھے باب جسے زندہ روایت کا سفر کہا گیا ہے۔ سندھی ادب کے آغاز اور ان فنکاروں کے جائزے پر مشتمل ہے جنہوں نے سندھی ادب کی بنیاد رکھی اور زندہ روایت کے طور پر آج بھی موجود ہیں۔

اگلے ابواب میں سندھی ادب کی مختلف اصناف،شعری و نثری کا فنکارانہ محاکمہ کیا گیا ہے۔۔ان ابواب میں تخلیقات کے ساتھ ساتھ لکھنے والوں کے فنی سفر کا جائزہ بھی شامل ہے۔تخلیقی ادب کے پہلو بہ پہلو تنقید و تحقیق کے میدان میں ہونے والی عہد بہ عہد سرگرمیوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ جس سے سندھی ادب کا ماضی اور حال پوری طرح سامنے آجاتا ہے۔ ایک باب سندھی میں لکھے جانے والے مزاحمتی ادب سے متعلق ہے جو اس حوالے سے اہم ہے کہ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مختلف جبری ادوار میں سندھی ادیب نے اپنا کردار کس طرح ادا کیا ہے۔ کتاب کے آخری باب میں سرحد پار کے سندھی ادب کا جائزہ لیا گیا ہے اور اہم لکھنے والوں کی تخلیقات سے متعارف کروایا گیا ہے۔جس کی وجہ سے یہ کتاب پورے سندھ کا احاطہ کر لیتی ہے۔

تاریخ ادب اور سیاسی سماجی پس منظر کے بیان کے ساتھ ساتھ اس کتاب کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ منتخب سندھی تخلیقات کے اردو تراجم بھی شامل کیے گئے ہیں جن کی وجہ سے سندھی زبان سے ناواقف لوگ بھی اس کتاب سے پوری طرح لطف اندوز ہو سکتے

ہیں۔ سید مظہر جمیل نے جس محنت اور لگن سے یہ کام کیا ہے ان چند صفحات میں اس کی تفصیل بیان کرنا ممکن نہیں۔ محمد ابراہیم جویو نے اس سلسلے میں بنیادی بات کہی ہے:

"مظہر جمیل نے اپنے موضوع سے متعلق ضروری مواد کو غیر معمولی جاں فشانی اور لگن کے ساتھ جمع کر کے مناسب اور موثر انداز میں سمیٹا ہے، ویسے تو کتاب کا موضوع" جدید سندھی ادب ہے لیکن مظہر جمیل نے سندھی ادب کے کلاسیکل اور اوائلی عہد کے خصوصیات پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور سندھ کی معاشرتی تبدیلیوں کے پس منظر میں سندھی ادب کے رویوں اور رجحانات کو اچھی طرح اجاگر کیا ہے۔"

ادبی تاریخ لکھنے کے سلسلے میں مورخ کو جن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان میں پہلا مرحلہ مواد کی فراہمی ہے ۔ دوسرا اسی مواد کو تحقیق کی چھلنی سے گزارنا ہے، ترتیب وتحریر کا مرحلہ اس کے بعد آتا ہے ۔ پہلے دونوں مرحلے تلاش کے ساتھ ساتھ جذباتی لگن چاہتے ہیں۔ مظہر جمیل کے یہاں یہ دونوں باتیں موجود ہیں۔ ان کی ایک انفرادی خوبی یہ ہے کہ وہ صاحب ذوق ہیں اور مواد کی چھان پھٹک میں معیار اور غیر معیار کی تمیز کر سکتے ہیں۔ ان کے مقاصد میں صرف سندھی ادب کی تاریخ لکھنا شامل نہیں تھا بلکہ اس حوالے سے انہوں نے سندھ کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے ۔ تقسیم کے بعد سندھ جن آشوب سے گزرا ہے اور مختلف با اثر اور حاکم طبقوں نے اپنے مفاد کے لیے جس طرح سندھی اور غیر سندھی کی تفریق پیدا کی ہے وہ زیادہ دور کی بات نہیں۔ آج کا سندھ ایک نئی کروٹ لے رہا ہے۔ سماجی شعور نے سندھیوں کو غیر اہم نعروں سے نکال کر حقیقی مسائل سے آشنا کیا ہے۔ سید مظہر جمیل کو اس کا پورا احساس ہے وہ کہتے ہیں:

"میں سمجھتا ہوں جدید سندھی ادب ہی جدید سندھ کے فکری اور سماجی

عوامل کا آئینہ دار ہے اور اس نے سندھی معاشرے ،تاریخ،سیاست،
ثقافت،قومی سائیکی اور مستقبل کی بابت متعدد اہم سوال اٹھائے ہیں۔''

انہوں نے کوشش کی ہے کہ یہ کتاب محض تذکرہ نگاری تک محدود نہ رہے بلکہ ان میلانات،رجحانات اور رویوں کی تلاش کرے جو سندھی ادب کے حوالے سے سندھیوں کے خوابوں کے ترجمان ہیں۔سید مظہر جمیل ایک کومٹڈ ترقی پسند ہیں ۔وہ ادب کی جمالیاتی قدروں کو سماجیات سے الگ نہیں کرتے۔اس لیے سندھی ادب کے جائزے میں انہوں نے تخلیقی عمل اور اس کی جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ ان سماجی سیاسی رویوں کو بھی اہمیت دی ہے جو مختلف ادوار میں سندھی ادب کے بنیادی رجحانات رہے ہیں۔سید مظہر جمیل کو سندھی زبان و ادب سے گہرا لگاؤ ہے اردو اور سندھی دونوں زبانوں پر دسترس کی وجہ سے ان کے اظہار میں کوئی مکتب نہیں۔ وہ خود کہتے ہیں کہ ''سندھی ادب سے شغف ہمیشہ میرے شوق فراواں کا حصہ رہا ہے۔''اس شوق کاایک اظہار توان کی کتاب ''آشوب سندھ اور اردو فکشن'' میں ہو چکا ہے ۔یہ کتاب بھی حوالہ کی کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ان کا یہ تازہ سفر بھی اسی شوق کی عاشقانہ روداد ہے۔اس کتاب کی سندھی زبان و ادب میں تو جو اہمیت ہو گی سو ہو گی لیکن اردو داں طبقہ کے لیے اس کی بہت زیادہ اہمیت ہے۔پروفیسر فتح محمد ملک نے درست کہا ہے:

> '' جدید سندھی ادب کی اتنی جامع اور مکمل عکسی تصویریں اس سے قبل کسی ایک ہی جگہ یوں اردو قاری کے سامنے موجود نہ تھیں۔مظہر جمیل کی مذکورہ کتاب کے توسط سے آج ہم سندھی ادب کی بابت خود کو زیادہ باعلم اور سندھی ثقافت کی رمزیت سے خود کو کہیں زیادہ سرشار پاتے ہیں۔''

یہ کتاب محض ادبی تاریخ نہیں بلکہ سندھی کی ایک جامع دستاویز ہے جس میں عہد بہ عہد

ہونے والی مجموعی تبدیلیوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ ممتاز مہر کی رائے میں:

''اس میں سندھی سماج اور معاشرے میں رونما ہونے والی تبدیلیوں اور سیاسی و معاشی حالات کے زیر اثر پید ہونے والی ادبی رویوں اور رجحانات کا جس انداز میں جائزہ لیا گیا ہے اس سے ادب اور معاشرے کے درمیان نظر آنے والے رشتے زیادہ واضح ہو کر سامنے آ جاتے ہیں۔ سید مظہر جمیل ایک نظریاتی شخص ہیں۔ انہوں نے سندھی ادب کو اس کے سیاسی سماجی حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کیہے یوں یہ کتاب سندھی ادب کی ایک عمومی تاریخ نہیں بلکہ سندھ کی سماجی، معاشرتی اور سیاسی تاریخ ہے جس کے مطالعے سے سندھ اپنے پورے سیاق وسباق کے ساتھ سامنے آ جاتا ہے۔''

مشفق خواجہ کہتے ہیں:

''مظہر جمیل نے اس کتاب میں یوں تو جدید سندھی ادب کا جائزہ لیاہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے اس ادب کو صدیوں کے سیاق وسباق میں جس انداز سے دیکھا، وہ ان کی محققانہ کاوش اور ناقدانہ بصیرت کا بین ثبوت فراہم کرتا ہے۔''

یہ یقیناً سید مظہر جمیل کے صاحب مطالعہ ہونے کے ساتھ صاحب ذوق ہونے کی دلیل ہے۔ انہوں نے جس محنت سے سندھ کی تاریخ کو اس کی جڑوں سے تلاش کیا ہے۔ اس کے لیے انہیں سالہا سال محنت کرنا پڑی ہوگی۔ مظہر جمیل اردو اور سندھی دونوں زبانوں پر عبور رکھتے ہیں۔ سراج الحق کی یہ بات بالکل درست ہے کہ

''حیرت کی بات ہے کہ اس زمانے میں جب فراہمی مواد ایک مشکل کام ہے، انہوں نے اس قدر مواد حاصل کرنے میں کس طرح

کامیابی حاصل کر لی۔''

یہ کام ایک شخص کا نہیں ادارے کا ہے۔سید مظہر جمیل نے اسے تنہا مکمل کر کے ایک نئی تاریخ مرتب کی ہے، خصوصاً اس لیے کہ وہ خود سندھی نہیں، ڈاکٹر فہمیدہ جس نے درست کہا ہے کہ سندھی زبان وادب پر اتنی جامع کاوش کسی سندھی بولنے والے محقق نے بھی نہیں کی۔

یہ کتاب قومی یک جہتی میں اسے بدلتے مثبت رجحان کی ترجمان ہے جو اب پاکستانی قومیتوں میں جنم لے رہا ہے۔ایک اردو بولنے والے نے جس طرح لسانی رابطوں کی نئی بنیاد رکھی ہے وہ مستقبل ہی باہمی اعتماد اور بھائی چارے کی علامت ہے۔ایک عرصہ تک سندھی زبان اور کلچر سے دور ہیں۔سید مظہر جمیل نے اس کا رد کر دیا ہے۔اس کتاب کی افادیت اور اہمیت کا اعتراف خود سندھی محققین نے بھی کیا:

''سندھی زبان اور ادب پر ایسی جامع کتاب سندھی میں بھی موجود نہیں۔''

سراج الحق کی رائے ہے:

''مظہر جمیل کی سندھی ادب پر اردو زبان میں تحریر کردہ کتاب دراصل اہل سندھ کی ایک دیرینہ خواہش کی تکمیل ہے۔''

ممتاز مہر نے کہا:

''انہوں نے اس کتاب کو لکھ کر فرزند سندھ ہونے کا حق ادا کیا ہے۔''

یہ کتاب سندھ میں ایک جیتی کے ایک نئے دور کا آغاز ہے۔اسی کی اہمیت صرف یہ نہیں کہ یہ اردو زبان میں لکھی گئی سندھی ادب کی ایک جامع تاریخ ہے جس سے غیر سندھی، مستفید ہوں گے بلکہ اس سے پاکستان کی مختلف قومیتوں کو ایک دوسرے سے قریب کرنے میں مدد ملے گی۔آغا سلیم نے بہت عمدہ بات کہی ہے:

''مظہر جمیل نے یہ کتاب لکھ کر نہ صرف سندھیوں کو مقروض کیا ہے بلکہ سندھی نہ جاننے والوں کو بھی مقروض کیا ہے۔ہم سب ان کا یہ

> قرض صرف اس طرح اتار سکتے ہیں کہ اس کتاب کو زیادہ سے زیادہ بڑے حلقوں میں پڑھا جائے۔ خاص طور پر نئے سندھی کہ جنھوں نے سرزمین سندھ کو اپنا وطن بنالیا ہے ۔اب سندھ کی تاریخ ،علم اور ادب ان کا ورثہ ہے ۔''

یہ ورثہ صرف نئے اور پرانے سندھیوں کا نہیں بلکہ ہر پاکستانی کا ہے۔ اس کتاب کو یا اس کے منتخب حصوں کو پاکستانی ادب کے کورس میں شامل ہونا چاہیے تاکہ ہمارے درمیان موجود اجنبیت محبت میں بدلے اور ہم ایک دوسرے کے قریب آئیں کہ یہی جدید دور کا تقاضا ہے اور اس کتاب کو تحریر کرنے کا مقدس مقصد ہے۔

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

عابد سیال

''متفرقاتِ غالب'' - ایک جائزہ

Ghalib's Letters are a milestone in determining the style of Urdu prose and its evolution. Besides Urdu, there is a rich treasure of Ghalib's Letters in Persian which were not accessible to readers not conversant with Persian language. 'Mutafarraqat-e-Ghalib', is a collection of Urdu translation of fifty Persian Letters of Ghalib. This Preface highlights the importance of translation and style of the said book.

❖•❖•❖•❖•❖•❖•❖

'متفرقات غالب' غالبیات کے ماہر پرتو روہیلہ کی نئی کتاب ہے جس میں غالب کے ان فارسی خطوط کا اردو ترجمہ شامل ہے جو مسعود حسن رضوی ادیب نے مرتب کیے تھے۔ کتاب میں فارسی متن کے ساتھ ساتھ مکتوب الیہم کے سوانح اور فرہنگ بھی شامل ہے۔

پرتو روہیلہ ایک عرصہ سے غالب کی فارسی نثر کو اردو قاری سے متعارف کروا رہے ہیں ۔غالب جس طرح اردو نثر و شاعری میں یکتا و بے مثال ہیں اسی طرح ان کا فارسی کلام اور نثر بھی ایک خاص انفرادیت لیے ہوئے ہیں لیکن اردو کے زیادہ تر قاری چونکہ فارسی زبان سے واقف نہیں اس لیے غالب کے اس نادر ذخیرے سے ناواقف ہیں۔کسی نے کیا خوب کہا تھا کہ فارسی کے بغیر غالب کا اردو کلام ادھورا ہے جس سے

غالب کے مقام کا تعین نہیں ہو سکتا۔ پرتو روہیلہ نے اس سے پہلے پنج آہنگ کے 'آہنگ پنجم'، 'نامہ ہائے فارسی غالب' اور باغِ دو در میں شامل غالب کے فارسی خطوط کے تراجم کر کے اردو قاری کو غالب کی اس نئی دنیا کی سیر کرائی تھی۔ ''متفرقات غالب'' مطالعۂ غالب کے سلسلے میں ان کی ایک تازہ کاوش ہے۔

پرتو روہیلہ فارسی اور اردو پر بیک وقت دسترس رکھتے ہیں اور دونوں زبانوں کے مزاج کو سمجھتے ہیں۔ ترجمہ ایک مشکل کام ہے۔ ترجمہ نگار جب تک دونوں زبانوں کے مزاج، ساخت اور ان کے پس منظر میں موجود ثقافت کو نہ سمجھتا ہو، ترجمہ کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ یہ بات تو واضح ہے کہ کسی فنکار کے اسلوب کا ترجمہ نہیں کیا جا سکتا اور پھر جب صاحبِ اسلوب غالب کی سطح کا ہو تو یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ تاہم صحیح مفہوم کو ادا کر دینا بھی ایک مشکل فن ہے۔ پرتو روہیلہ کے ترجمہ کی خاص بات یہ ہے کہ یہ غالب کے مزاجی دائرے سے باہر نہیں ہوتا۔

ترجمہ کے سلسلے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ترجمہ نگار کو اصل مصنف سے ایک دلچسپی اور لگاؤ ہونا چاہیے۔ پرتو روہیلہ غالب سے گہرا انس رکھتے ہیں اور ان کے فنی و فکری مقام سے بھی آگاہ ہیں۔ بقول ڈاکٹر معین الدین عقیل:

> ''غالب ..... جناب روہیلہ صاحب کی دلچسپی اور توجہ کا اک محبوب اور مستقل موضوع ہے۔''

کتاب میں اردو ترجمہ کے ساتھ ساتھ فارسی متن بھی شامل ہے اور اس کی ترتیب اس طرح ہے کہ پہلے اردو ترجمہ، پھر فارسی متن، مکتوب الیہم کے سوانحی احوال اور آخر میں فرہنگ۔ پرتو روہیلہ نے ترجمہ کے لیے کتاب نگر' دین دیال روڈ، لکھنو کا ۱۹۶۹ء والا دوسرا ایڈیشن منتخب کیا ہے جو نظامی پریس میں چھپا تھا۔ اصل کتاب میں اس کے مرتب سید مسعود حسن رضوی ادیب کا طویل مقدمہ شامل ہے۔ مجموعہ میں پچاس خطوط تھے جن میں

سے ایک اردو میں تھا۔زیرِنظر کتاب میں انچاس خطوط کے تراجم شامل ہیں۔

ترجمہ کے بارے میں پرتو روہیلہ کہتے ہیں:

''ترجمہ کرتے ہوئے یہ مقصد پیش نظر رہا ہے کہ وہ متن کے عین مطابق ہو، اگر ایسا بوجوہ ممکن نہ ہو سکے تو متن سے قریب ترین ضرور ہو۔''

اس سے ان کی مراد یہ ہے کہ اردو قاری ان خطوط کی لطافت کو محسوس کر سکے اور جہاں تک ممکن ہو غالب کے فارسی اسلوب نگارش سے محظوظ ہو۔ پرتو روہیلہ نے یہ تراجم بڑی محنت اور محبت سے کیے ہیں۔رواں دواں زبان اور اسلوب نے ان تراجم کو اصل سے قریب تر کر دیا ہے۔

غالب کی نظم ونثر کے اب تک متعدد اردو تراجم شائع ہو چکے ہیں۔ فارسی خطوطِ غالب کے تراجم میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی اور لطیف الزماں خاں کے تراجم خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ ڈاکٹر علوی نے پنج آہنگ میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا ترجمہ اوراقِ معنی کے نام سے کیا ہے اور اس کتاب کو اردو اکادمی دہلی نے ۱۹۹۲ء میں سید اکبر علی ترمذی نے انگریزی زبان میں اپنے وقیع مقدمے کے ساتھ مرتب کیا تھا۔ یہ کتاب ۱۹۹۵ء میں شائع ہوئی تھی۔

مختلف اہلِ علم کے درمیان مقابلے کا عمل کوئی زیادہ خوشگوار نہیں ہوتا لیکن اگر انصاف کی نظر سے دیکھا جائے تو پرتو روہیلہ کے تراجم میں محنت اور جاں کاہی نسبتاً زیادہ نظر آتی ہے۔ پرتو روہیلہ صاحب کی موجودہ کتاب اپنے تراجم کی عمومی خصوصیات کا مکمل نمونہ ہے۔ ان کے مطالعے سے قاری نہ صرف ایک اچھے اسلوب سے لطف اندوز ہو گا بلکہ یقیناً اپنے آپ کو غالب کے براہِ راست ہم کلام بھی پائے گا۔

دریافت کے قارئین کے لیے کتاب میں سے دو تراجم پیش ہیں۔

باسمہ

(اردو ترجمہ)

مکتوبات

بنام مولوی سراج الدین احمد

خط (۱)

میرے مالک میرے خداوند'

آج جمادی الثانی کی پہلی تاریخ اتوار کے روز سعی آوارگی کے اونٹ نے دہلی کے مسافر خانے میں پڑاؤ ڈال دیا۔ مجھے اُن نیکوکاروں کی ہمدردی اور غربا پروری پر فخر ہے کہ جن کے تلووں سے میری آنکھیں (ایسی) آشنا ہوئیں کہ مجھ جیسے دیوانہ حال کے لیے وطن کو غربت سے زیادہ تلخ بنا دیا۔ (خدا کی قسم' خدا کی قسم' اور ایک بار پھر خدا کی قسم) کہ ورود دہلی سے کلکتہ چھوٹنے کا غم (ہی) زائل نہیں ہوا' تو بھلا مسرت کا کیا مقام ہے۔ ایک ایسی پریشان حالی میں مبتلا ہوں کہ صاحب نظر لوگوں میں سے کوئی بھی مجھے دیکھے تو یہ نہیں سمجھے گا کہ مسافر اپنی منزل پر پہونچ چکا ہے بلکہ خیال کرے گا کہ کوئی مصیبت زدہ ہے کہ وطن سے تازہ تازہ گرفتار غربت ہوا ہے۔ ہاں' ہاں' میرا حال ایسا ہی ہے' اور ایسا کیوں نہ ہوگا کہ مولوی سراج الدین احمد' مرزا احمد بیگ خان اور ابوالقاسم خان سے جدا ہو گیا ہوں۔ افسوس اپنے آپ پر اور اپنی اوقات پر۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس تین سال کے عرصے میں دتّی کے اشراف کے طور طریقے بدل گئے اور دوستوں کی فطرت سے محبت و مروّت کا نام مٹ گیا۔ ہم مزاج دوستوں میں ایک ٹولی مسافر عدم ہو گئی اور بزم محبت کے بدمستوں نے جامِ فنا پی لیا۔ مقتدر و اہل

بصیرت گمنامی کی خانقاہوں میں جا چھپے اور کمینے اور فرومایہ (اس) میدانِ قیامت کی رونق بن گئے۔ عدالت کی حالت طالبان عدل سے بدتر اور عوام کا دن بے وفاؤں کی آنکھ سے زیادہ سیاہ ہے۔ اس (ہی) جماعت میں سے ایک میں بھی ہوں کہ جب سے (دلّی) پہنچا ہوں ہر سمت بھاگ رہا ہوں لیکن کسی کی طبیعت میں خجالت کے آثار نہیں دیکھے۔ جو معزول ہے وہ اپنی فکر میں سرگرداں ہے اور جو تعینات ہے وہ آشفتۂ شہر ہے۔ حیرت اس امر پر ہے کہ وہ (یعنی معزول) زائل شدہ ٹھاٹھ باٹھ کی واپسی کا امیدوار ہے اور یہ (یعنی منصوب) حاصل شدہ شان و شوکت کے ہاتھ سے نکل جانے سے خوف زدہ ہے۔ اُس گرامی نامہ میں کہ مجھے باندے میں ملا تھا صاحبانِ خسرو نشان کے دنیا کو فتح کرنیوالے علموں کے کوچ کی خبر تھی جو تا حال وقوع پذیر نہیں ہوا۔ شاید اس حکم کا نفاذ ہی نہ ہوا ہو۔ چاہتا تھا کہ منصفِ مظلوم پرور کو ایک درخواست لکھوں اور آپ کو بھیج دوں۔ لیکن چونکہ یہ معلوم نہیں تھا کہ آج کل ان کا دربار کس علاقے میں لگ رہا ہے اس لیے آرزو کا یہ نقش دل ہی میں محو ہو گیا اور اس کے ساتھ ہی درخواست کا احوال بھی کہ جو باندے سے بھیجا تھا۔ نہ معلوم اس پر کیا گزری اور منصف کے دل میں میرا کیا مقام ہے۔ مجبوراً آپ کو زحمت دے رہا ہوں کہ خدا کے واسطے میری بے کسی کو نظر میں رکھ کر میری باندے سے ارسال کردہ درخواست پر منصف کی کاروائی اور اس ذیل میں میری طرف ان کی حدِ توجہ اور اس کے طور طریق غرضیکہ جو کچھ بھی پیش آیا ہو تحریر فرمائیں۔ اگر یہ خط مرزا صاحب کے خط میں رکھ کر بھیج دیں تو سہولت ہوگی۔ اور اگر علیحدہ ارسال کرنا چاہیں تو یہ پتہ لکھیں "یہ خط دہلی میں حویلی نواب عبدالرحمٰن خان میں پہونچ کر اسد کو ملے"۔ خداوندا چونکہ میرا یہ نامۂ پریشان'

آثار شوق سے عاری ہے (اس لیے) یہ نہ سمجھیں کہ میں دلگیر ہوں بلکہ یہ ایسا خط ہے کہ میں نے انتہائے آشفتگی و پریشان حالی میں لکھا ہے' صرف اس لیے کہ آپ کو اپنے احوال سے باخبر کردوں۔ اس کے بعد کہ خاطر مجتمع اور سانس درست ہو جائے گی (پھر دیکھئے گا) میرے عاشقانہ عبودیت نامے اس حد تک پہنچا کریں گے کہ (ان کے لیے) کاغذ کے دستوں کے دستے چاہیے ہوں گے۔ والسلام۔ خاتمہ بالخیر۔

خط (۲)

میرے مالک میرے خداوند'

آج کہ شوال کی آٹھویں اور جمعہ کا دن ہے' دن چڑھے جناب کا گرامی نامہ پہنچا۔ مسرت کی خوش خبری دی اور دل کو غم سے نجات۔ لفافہ کھولا تو وہی نظر آیا جو (ہمیشہ) چشم تصوّر سے دیکھتا تھا۔ میرا خدا میرے ساتھ ہے' دیکھتا ہوں کہ کامرانی کس کو نصیب ہوتی ہے۔ آپ کے گرامی نامے کے جواب کو حقیقت کے معلوم ہونے اور مرزا غلام عباس خان کی طلبی پر موقوف کر رکھا ہے۔ (چنانچہ) جو کچھ لکھنا ہے ایک ہفتے بعد لکھوں گا۔ آپ خاطر جمع رکھیے اور مجھے اپنا بندہ سمجھئے۔ یہ چند سطریں جو لکھ رہا ہوں خاص طور پر آپ کے ملاحظے کے لیے ہیں۔ یہ کسی اور کو نہ دکھایئے۔ خود ملاحظہ کیجئے اور میرے دکھ کو سمجھئے۔ اولاً اپنی انصاف طلبی کی بابت آپ کو بتاؤں کہ اندر کا حال آپ کو معلوم ہو۔ سبحان اللہ میری نوک قلم سے کس روانی سے یہ بات نکلی۔ اپنی انصاف طلبی کا احوال سناتا ہوں۔ حیران ہوں کہ اس احوال کی بابت کیا کہوں کہ جو میں خود نہیں جانتا۔ مختصراً مطلب یہ کہ دہلی پہنچا اور حکام سے مرکزی دفتر کے حکم کے اجرا کی

درخواست کی۔ معلوم ہوا کہ مرکزی دفتر سے کوئی حکم نہیں ملا ہے۔ یقیناً کاغذ کھو گیا تھا یا ہوا میں اڑ گیا تھا۔ حاکم (متعلقہ) نے مہربانی کی اور مرکزی دفتر کو لکھا۔ اس کی نقل (ڈپلیکیٹ) آئی۔ حاکم نے اس کو دیکھا اور پھر شمس الدین خان کو خط لکھا۔ اور پھر نصر اللہ خان کے متعلقین کا احوال دوبارہ معلوم کرنا چاہا۔ مدعیٰ علیہ نے جواب بھیجا کہ جنرل لارڈ لیک بہادر کے مہر زدہ پروانے کے مطابق اس جماعت کو پانچ ہزار روپیہ سالانہ دے رہا ہوں۔ حاکم نے معائنہ کے لیے اصل سند منگوائی۔ جب دستاویز پہنچی تو اس کی نقل رکھ لی اور اصل ارسال کنندہ کو واپس کر دی۔ اس نقل کی ایک نقل مجھے مرحمت فرمائی۔ خدا کی دی ہوئی عقل کے مطابق اس کا جو جواب مجھے پسندیدہ معلوم ہوا لکھا اور محکمہ کو ارسال کر دیا۔ اِس کے علاوہ اور کچھ نہیں جانتا کہ اصل احوال وحقیقتِ ماجرا کیا ہے۔ فلاں بیگ نے پیسے کے لالچ میں میری دشمنی پر کمر باندھ لی ہے۔ اور لوگوں کی نظر میں بہن اور اس کے بچوں کی اعانت کو غلط بیانی اور افترا کا سرمایہ بنالیا ہے۔ میں حق جو اور حق پرست انسان ہوں۔ سچی بات کرتا ہوں اور سچائی ہی کی تلاش کرتا ہوں۔ نہ میں شمس الدین خان صاحب کا دشمن ہوں اور نہ خواجہ حاجی اور اس کے بیٹوں کا۔ شمس الدین خان میرا سالا ہے اور خواجہ حاجی میرے جدّ کے بارگیر کا بیٹا اور اس کے بیٹے دو پشتوں سے میرے خانہ زاد اور تین پشتوں سے میرے نمک پروردہ ہیں۔ احمد بخش خان سے کہ جو میری چچی کے بھائی اور میرے سسر کے بھائی تھے مجھے دو شکایات تھیں اور ہیں۔ پہلی تو وظیفہ (پنشن) میں بغیر کسی خطا و جرم کے کمی کر دینی ہے اور دوسری بغیر کسی استحقاق کے ثبوت کے خواجہ حاجی کی (پنشن میں) شمولیت ہے۔ اور میری ساری عرضداشتیں ان ہی شکایتوں سے بھری پڑی ہیں۔ شمس الدین خان

نے محکمہ کو پانچ ہزار روپے سالانہ کی ایک سند پیش کی۔ لیکن مجھے اس مقابلہ کی کوئی فکر نہیں۔ فلاں بیگ نے فتنہ انگیزی اور افترا پردازی کے ذریعے میری گردن پر خنجر چلایا۔ (اگرچہ) مجھے اس تنازعہ سے کوئی خوف نہیں۔ اولاً مجھے اہل حکومت کے ارباب عدل وانصاف کی ڈھارس ہے اور دوسرے مجھے اپنی حق گوئی پر اعتماد ہے۔ اور (۱) اللہ کرتا ہے جو چاہتا ہے اور حکم کرتا ہے جو ارادہ کرتا ہے۔ میں نے اپنے کام خدا کے حوالے کر دیے ہیں اور مجھے اپنے دشمنوں کے انبوہ سے خوف نہیں۔ آتش نمرود میں حضرتِ ابراہیم کے بال کی نوک بھی نہیں جلی اور فرعون کے جادوگروں کا گروہ موسیٰ کے جسم کو زک نہ پہنچا سکا۔ مجھے خدائے قادر سے بدظن ہونے کی اور دشمنوں کی فتنہ انگیزی سے ڈرنے کی (بھلا) کیا ضرورت ہے۔ آپ کے گرامی نامہ کے آنے سے پیشتر حکومت کے اہلکاروں میں سے ایک سے کرنیل املاک صاحب کے انتقال کی خبر سنی ہے۔ مخدومی مرزا ابوالقاسم خان صاحب اور مشفقی آقا محمد حسین صاحب کے لیے سخت رنجیدہ رہا ہوں۔ خدا کرے کہ وصیّت نامے میں ایسی تحریر موجود ہو کہ ان کی کفایت کرے۔ افسوس مخدومی نواب مہدی علی خان بہادر کی خیریت سے بے خبر ہوں۔ ان پریشانیوں کی بنا پر جو دائیں بائیں سے مجھے خوف وخطر کے شکنجے میں کسے ہوئے ہیں خط لکھنے کی فرصت نہیں ملی ہے۔ لیکن نواب صاحب کو (ہم) خاکساروں کو

۱- واللہ مایشاء ویحکم مایرید۔ قرآن میں ایسی کوئی آیت نہیں۔ البتہ مندرجہ ذیل آیات ان سورتوں میں ملتی ہیں

۱- ان اللہ یفعل مایرید- سورۂ الحج ۱۴ ۲- ان اللہ یحکم مایرید- سورۂ مائدہ- ۱۰

۳- کذلک اللہ یفعل مایشاء- سورۂ آل عمران- ۴۰ ۴- ویفعل مایشاء- سورۂ ابراہیم ۲۷

۵- ان اللہ یفعل مایشاء- سورۂ الحج ۱۸

یاد کرنے کا کہاں خیال ہے۔ ان سطور کے لکھتے ہوئے مرزا داؤد بیگ تشریف لے آئے اور ۲۸ رمضان کا لکھا ہوا خط پہنچایا۔ چونکہ خط کے امورِ جواب طلب کا جواب اس کے پہنچنے سے پیشتر ہی بطور کشف لکھ چکا ہوں' دوبارہ ان کو دہرانے پر توجہ نہیں دی۔ فلاں بیگ نے میرا حال پوچھا ہے۔ کیا کہئے میرے احوال کے کہ خدا کو قادر اور دانا جانتا اور انبیا کو اللہ کی جانب سے بھیجا ہوا سمجھتا اور حسین کو بندہ و طالب حق و برگزیدۂ حق گردانتا اور یزید کو ظالم' ناانصاف اور گنہگار تصور کرتا ہوں۔ اس سے زیادہ اور کیا لکھوں۔

قلمی معاونین

~~*~*~*~*~*~*~*~*~*

بریگیڈیئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان	ریکٹر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر جمیل جالبی	26۔ڈی، بلاک B، نارتھ ناظم آباد، کراچی
ڈاکٹر تبسم کاشمیری	V-85، فیز II، ڈیفنس ہاؤسنگ اتھارٹی، لاہور
ڈاکٹر عطش درانی	پراجیکٹ ڈائریکٹر، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
ڈاکٹر طیب منیر	صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج سیٹلائٹ ٹاؤن، راولپنڈی
ڈاکٹر گوہر نوشاہی	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
اکبر حیدری کشمیری	ہمدانیہ کالونی، BEMINA، سری نگر، کشمیر
ادیب سہیل	D-159، بلاک 7، گلشن اقبال، کراچی
میکش اکبر آبادی	بتوسط ماہنامہ ''شاعر''، بمبئی، بھارت
ہاشم شیر خان	72۔سی، خیابانِ سرور، ڈیرہ غازی خان
سید عبدالغفار بخاری	شعبہ اسلامک سٹڈیز، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
شفیق انجم	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر صغیر افراہیم	شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ڈاکٹر مہر نور محمد خان	شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اسماء ندیم	شعبہ عربی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر روبینہ شہناز	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
بشریٰ پروین	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
کشور تصدق	ایم۔فل سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
محمد افضال بٹ	پی ایچ ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
محمد پرویش شاہین	لینگوئج ریسرچ سنٹر، مینگورہ، سوات
ڈاکٹر سرفراز ظفر	صدر شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر محمد آفتاب احمد	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
شمیم طارق	پی ایچ ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
شازیہ آفتاب	شعبہ اردو، ایف۔جی ڈگری کالج، کوہاٹ
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی	پروفیسر، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ڈاکٹر روبینہ ترین	چیئر پرسن شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر میاں مشتاق احمد	شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر عقیلہ جاوید	شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ناصر عباس نیر	یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر روبینہ شاہجہاں	شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

ڈاکٹر سیما صغیر	بتوسط شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ایم۔ خالد فیاض	معرفت آئیڈیل بک سنٹر، ڈاکٹر سرور کی گلی، ریلوے روڈ، گجرات
ڈاکٹر فوزیہ اسلم	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
بشریٰ شریف	دی ٹرسٹ سکول، عامر ٹاؤن، ہربنس پورہ، لاہور
صوبیہ سلیم	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر اللہ بخش ملک	صدر شعبہ ایجوکیشن، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر سید علی انور	ڈین و صدر شعبہ عربی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
مطلوب احمد	پی ایچ ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر آصف فرخی	B-155، بلاک 5، گلشن اقبال، کراچی
ڈاکٹر رشید امجد	صدر شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
عابد سیال	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
پرتو روہیلہ	مکان نمبر 8، سٹریٹ 42، ایف ایٹ ون، اسلام آباد

~~*~*~*~*~*~*~*~*

DARYAFT

(ISSN # 1814-2885)

Research Journal : Annual Issue - 5

National University of Modern Languages, Islamabad